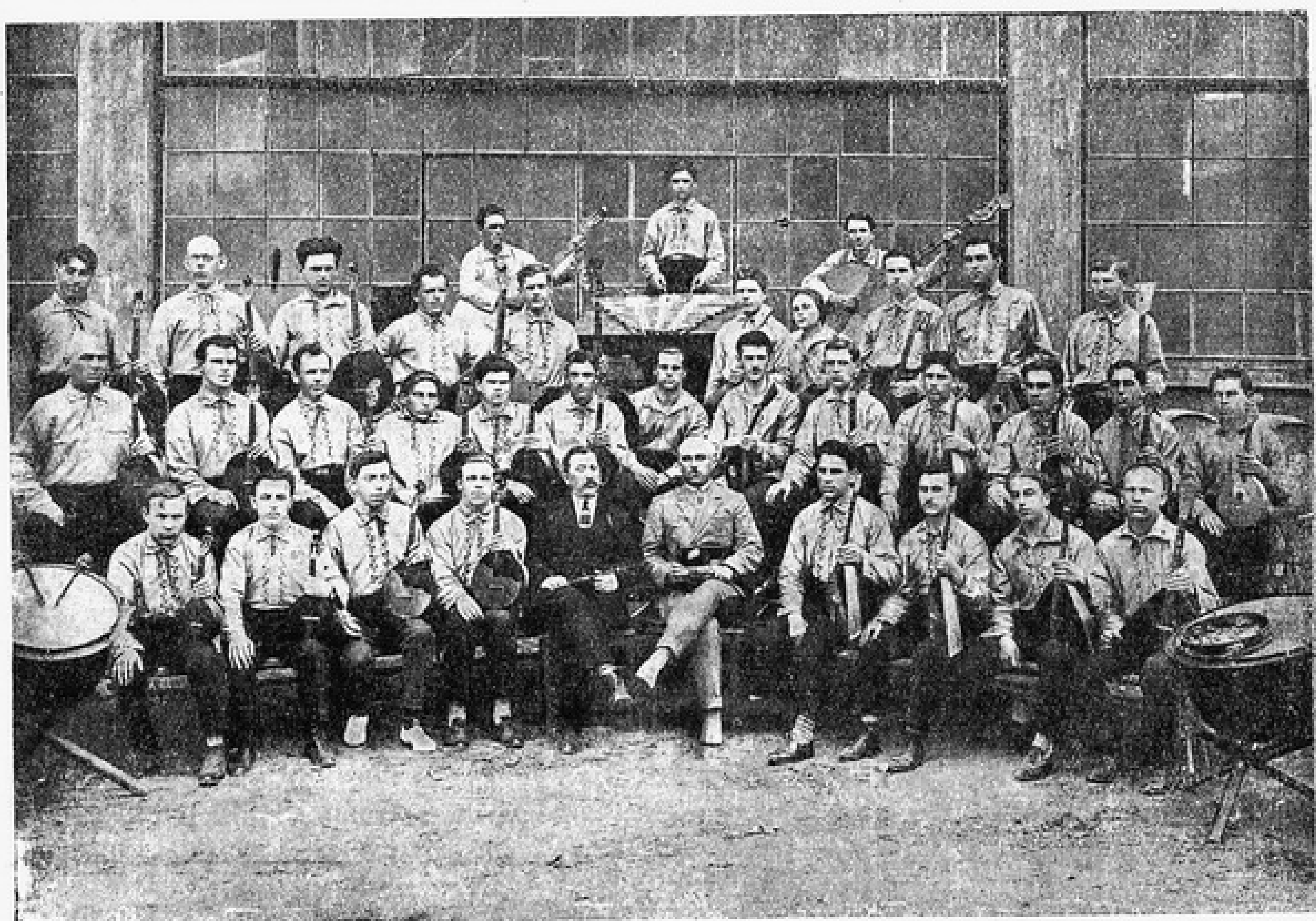
МУЗИКА МАСАМ

1929

РОБІТНИЧА ОРКЕСТРА



МИКОЛАЇВСЬКОГО ЗАВОДУ ім. МАРТІ (див. 9 стор.)

10/11

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ЗМІСТ

Стор.

ПРОВІДНІ СТАТТІ

ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ

ТРИБУНА МУЗКОРА

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

2-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 10—11 (19) ЖОВТЕНЬ-ЛИСТОПАД 1929 р.

ОРГАНІЗУЙМО РОБІТНИЧЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО „МУЗИКА МАС" *).

Музично-культурний процес на Радянській Україні, як усякий процес розвитку форм ідеологічної надбудови на економічній базі, обумовлювався й визначався перебігом розвитку соціяльно економічного процесу і перебув кілька етапів.

Перший етап відповідає часам військового комунізму. Це був етап, коли пролетаріят, ведучи за собою революційну частину селянства, всі засоби культури та фізичні сили свої кинув на боротьбу з світовою буржуазією, закріплюючи диктатуру пролетаріяту. Цей етап характеризується запровадженням принципу мобілізації всіх наявних у той час музичних сил і засобів та удержавленням розподілу й використання їх для обслуговання широких червоноармійських, робітничих та селянських мас, що вели героїчну боротьбу на фронтах громадянської війни та розрухи.

Це був період широкого споживання старого музичного мистецтва при майже повній відсутності нової—з пролетарським настановленням—продукції,—етап, коли паростки нової революційної пісні, пісні боротьби, народжувалися в лавах самих борців, у Червоній армії, не раз використовуючи при нових текстах стару музику.

На Україні ця доба позначається ще й тим, що тут створюються сприятливі умови для відродження української національної пісні (Леонтович, Стеценко, Степовий та ін.) й хорового мистецтва (національні хори й капелі).

Другий період починається з переходом СРСР до мирного будівництва та запровадження в життя нової економічної політики. Пролетаріят, як і всякий молодий кляс, у перший час закріплення своєї влади насамперед мусив відбудувати, організувати й використати всі матеріяльні й культурні ресурси, що залишилися від попередньої доби, даючи їм нове настановлення, вкладаючи в них новий зміст і створюючи економічну базу для розвитку соціялістичного господарства.

З процесом відбудування народнього господарства поруч іде відбудова господарства музичного: налагоджується театри, школи, народжується широка мережа музично-виконавських одиниць, професійних та самодіяльних. Громадська ініціятива підготовлює розвиток музично-громадського руху (музичне Т-во ім. Леонтовича 1921-23 р.р.) шляхом збирання українських музичних сил, за національною ознакою без усвідомлення клясового настановлення, для розгор-

*) *Подається як матеріял до питання про організацію т-ва. Редакція.*



нення масової музичної роботи та організації музичної творчости й науки. Вбравши в себе старі дрібно-буржуазні (реакційні, націоналістичні) елементи, Т-во втягнуло й молоді кадри революційних музик і стало плацдармом боротьби цих сил.

В процесі цієї боротьби (кінець 1923 р.—вересень 1924 р.) революційна фаланга музик під проводом пролетарської літературної й театральної громадськости дістає перемогу в Т-ві й бере кермо в свої руки.

Отже, дальше поглиблення муз.-культурногопроцесу іде в напрямку:

а) викришталізовування й розгортання музично-громадського руху під проводом реорганізованого „Музичного Товариства ім. Леонтовича", яке на кінець 1924 року визначає свій шлях гаслами „Жовтень—у музику" та „Музика—масам" і перетворюється у всеукраїнську музично-громадську організацію (перший з'їзд Товариства в січні 1926 року), скупчивши навколо себе музичний актив робічничо-селянських мас, що активно сприйняв ці гасла, і, фактично, керуючи музично-культурним процесом:

б) в напрямку творення революційної музики й марксівської музичної науки, скерування масового музично-громадського руху в річище музично політичного виховання робітництва й селянства, популяризації в їхніх лавах нової революційної пісні та боротьби із церковщиною просвітянством та іншими виявими ворожої пролетаріятові ідеології в музиці.

Цей період дає таку продукцію: створює масову революційно-музичну літературу, закладає початок радянської музичної науки та преси, витворює нові форми музичної роботи (муз. олімпіяди „День музики", музичні виставки, музичні свята).

Він дає досить розгорнений фронт масового радянського музичного руху, витворює велике музично-громадське об'єднання, висовує кадри робітничо-селянського музичного активу.

Втягає до цього процесу національні меншості і цим створює сприятливі умови для розвитку їхньої музичної культури.

Відбудування народнього господарства створює матеріяльну базу для музично-культурного процесу, що дістає такі важливі для свойого розвитку засоби, як: музичне виробництво, нотовидавництво, музичні наукові й шкільні заклади, преса, оперні театри, радіомовлення, симфонічні й інші оркестри, капелі, різні ансамблі та інш.

Наявність цих засобів і удержавлення їх дає змогу на 10 річницю Жовтня ввести пляновість і раціоналізувати музичне виробництво, переклавши керівництво ним на державні політосвітні та професійні органи.

Таким чином, музично-культурний процес під кінець відбудовчого періоду розгортається за принципом диференціяції й організаційної кришталізації всіх галузей музичної роботи (наукова, композиторська, концертова, музично-театральна, масова самодіяльна, видавнича тощо).

В галузі муз. громадській це позначилось перетворенням масової організації, якою було Всеукр. Муз. Т-во ім. Леонтовича, на мистецьку організацію ВУТОРМ (пізніше склалась ще АРКУ).

Розгорнене в цих умовах ціле музичне виробництво дало розвинену формами й високоякісну музичну продукцію й виховало з робітника й селянина активного споживача музики.

Цей радянський музично-культурний процес був ускладнений довгою громадянською війною й економічним и труднощами, попереднім зросійщенням пролетарських центрів, браком розвиненої пролетарської музичної культури в минулому при досить значній розвинености культури селянської й пануванні культури буржуазної.

На Україні він був ускладнений ще моментом національним. Систематично протягом кількох століть запроваджувана російським царським урядом русифікаторська політика душила всякий вияв української музичної культури через русифікацію на Україні всього музичного життя, освіти, науки та кадрів музробітників, через знищення будьякої матеріяльної бази розвитку українського музичного мистецтва, нарешті, й методами жандарського утиску. Отже, пожовтневий музично культурний процес мусив був пережити й рецидиви тої русифікаторської політики—український та російський „великодержавний" шові-

нізм та недооцінку ваги національної ленінської політики в деякій частині музичних робітників,—не раз стаючи на націоналістичний грунт в частині музично громадського руху, де моменти будівництва національної музичної культури інколи заступали собою справу будівництва музичної культури клясової, пролетарської. Вияви націоналістичних тенденцій обох зазначених гатунків та викривлення національної політики, особливо сильні в перші роки відбудовчого періоду (перші— у зв'язку з сильним впливом на музичний процес селянських верств та їхнього мистецтва, а другі—з українізацією музичних закладів та роботи), з часом майже вижито, але небезпека оживлення їх буде доти, доки точиться клясова боротьба.

Нині радянські Республіки вступили в новив етап будівництва соціялізму—етап реконструкції народнього господарства. За потужним розмахом будівництва соціялістичного господарства—індустріялізації промисловости та колективізації сільського господарства—наздоганяючи темпи розвитку економічної бази, мусить розвиватися і будівництво соціялістичної культури, зокрема культури музичної, перед якою повстають нові завдання.

Основною ознакою нового етапу в музично-культурному процесі має бути насамперед зміна ролі в ньому пролетаріяту. Якщо на початку робітництво й трудящі верстви селянства були лише пасивними споживачами музичного мистецтва, коли дальший відбудовчий період і перші роки будівництва пролетарської музичної культури витворили з них активних споживачів музики, то на новому етапі пролетаріят має стати активним учасником, творцем цього процесу. Треба поєднати клясовий характер і цілеспрямовання музичної творчости мас і творчости композиторів та кваліфікованих музиквиконавців. Самий же музично-будівничий процес має стати невід'ємною частиною соціялістично-перебудовчої роботи, диференціюючись за мистецькими формальними й організацийними ознаками (ВУТОРМ, АРКУ, АПМУ, Роб. муз. т-во), що свідчить про заглиблення клясових завдань. Музика й уся музична робота мусить під теперішню хвилю відбити в собі величезний і величний процес соціялістичного будівництва і, зливши сяз ним в одно річище, стати за одну з підойм його дальшого розвитку.

Зрушення в нашій економиці, як нова перемога соціялізму над капіталізмом, викликало загострення клясової боротьби пролетаріяту й найбіднішого селянства в союзі з середняком проти капіталістичних елементів. Ця боротьба виявляється не лише в безпосередній боротьбі на полі економічному, а просякає в усі ділянки суспільного й культурного життя—отже, поширюється і на музично-культурний процес.

Чергове завдання музично-громадського руху—оперти музично-культурний процес на широкий актив пролетарської суспільности, створивши сприятливі умови для фактичної її участи і проводу в цьому процесі.

З цією метою засновується „Робітниче музичне товариство „Музика Масам", діяльність якого побудовується на засадах:

1) об'єднання під керівництвом і проводом комуністичної Ленінської партії більшовиків широкого активу пролетарської суспільности, що якнайтвердіше опанував би цілим музично-культурним процесом і тримав би кермо проводу масового музично-громадського руху;

2) активного розгортання українського формами і пролетарського змістом музично культурного процесу, як невід'ємної частини єдиного соціялістичного процесу реконструктивної доби;

3) найрішучішої боротьби проти звуження ідеї пролетарського інтернаціоналізму—з одного боку, і всяких викривлень Ленінської національної політики—з другого, а також проти клясово-ворожої пролетаріятові ідеології в царині національно-культурної політики (український та „великодержавний" шовінізми);

4) нещадимої боротьби зі спробами клясового ворога використовувати музику, як засіб боротьби, і через неї впли-

вати на маси трудящих, прищеплюючи їм буржуазну, дрібно-буржуазну, міщанську й люмпенпролетарську ідеологію (естетство, ідея „чистого мистецтва“, формалізм, занепадництво, церковщина, просвітянство, циганщина, порнографія кафе шантанна музика, музика „легкого жанру“, люмпенпролетарські пісні й ін.:

5) сприяння розвиткові матеріяльної бази музично-культурного руху, а саме: нового інструментарія (радіо, терменвокс електричні музичні інструменти), музичного винахідництва, виробництва музичних інструментів масових та, зокрема, українських (бандура, ліра, сопілка й інші), нотовидавництва, музично-виконавських, музично-освітніх та музично-наукових закладів—і забезпечення цього розвитку певними передбаченнями в державному, центральному й місцевому бюджеті;

6) активної участи, шляхом оформлення соціяльного замовлення й тісного контакту з революційно активними музично-творчими силами та громадської критики їхньої діятьности, у створенні пролетарської музичної культури. Ця нова музична культура мусить мати не тільки пролетарський зміст та настановлення, але й витворювати нові відповідні до соціялістичних форм економіки й суспільного життя музичні форми.

7) сприяння організації марксівської музичної науки та критики та підвищення музичної кваліфікації музик фахівців;

8) розгортання музично-виховної масової роботи серед трудящих у напрямку ознайомлення їх із світовим музичним процесом, як у його минулому, так і в сучасному, й виховання художнього смаку та критичного марксівського розуміння ідеології творчости й ставлення до музичних явищ, а також ліквідації музичної неписьменности.

9) виявлення і утворення сприятливих умов для підготовки нових кваліфікованих музик з-посеред пролетаріяту та селянства, організованого в соціялістичному секторові.

10) витворення нових форм музичного оформлення побуту, як от: революційні свята, виробничі свята, олімпіяди тощо.

11) налагодження й розгорнення зв'язку з пролетарськими музично-громадськими організаціями республік СРСР та закордону (насамперед Західньої України) на основі товариського співробітництва для створення єдиного фронту всесоюзного і міжнароднього в спільній боротьбі за соціялізм.

У свою практичну роботу „Робітниче Муз. Т-во „Музика Мас“ запроваджує всі методи соціялістичного будівництва: ударні бригади, змагання тощо, широко використовуючи музичних робітників, незалежно від їхньої групової диференціяції за формально-мистецькими ознаками.

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Ми, композитори об'єднані в Харківській філії Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ) вважаємо за свій громадський обов'язок щільніше пристати до тієї велетенської будівничої роботи по створенню соціялістичного господарства, культури та державности, що її потужними зусиллями провадить пролетаріят.

Ми оголошуємо себе за ударну композиторську бригаду і ставимо собі в обов'язок:

а) посилити свою композиторську роботу, спрямувавши її на обслуговування заходів пролетаріяту, зв'язаних з виконанням п'ятирічки,

б) протягом найближчого часу приділити максимум уваги на обслуговування заходів, зв'язаних з виконанням промфінпляну цього року і засівкампанії,

в) допомагати пролетаріятові будувати пролетарську музичну культуру через активну участь членів бригади в роботі самодіяльних мистецьких закладів підприємств м. Харкова в спосіб обслуговування цих закладів своєю продукцією та допомоги своїм досвідом.

Поскільки успішне виконання бригадою пактів а) та б) залежатиме від наявности потрібного для цього літературного матеріялу, ми звертаємось—до всіх пролетарських літературних організацій з закликом допомогти бригаді потрібними для неї текстами, а до всіх редакцій літературних журналів—сприяти створенню таких текстів.

Разом з цим закликаємо наших т-шів по ВУТОРМ'у в Києві та Одесі наслідувати нашому прикладу й утворити в Києві та Одесі ударні композиторські бригади.

Богатирьов, Вериківський, Веллер, Козицький, Лісовський, Рибальченко, Тіц.

З оригіналом згідно: Секретар ЦП ВУТОРМ'у ***І. Ницай.***

ГОТУЙМОСЯ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВОГО МУЗИЧНОГО СВЯТА

ТРОШКИ ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКИХ МУЗИЧНИХ СВЯТ

В процесі опанування робітниче-селянськими масами музичної культури велику ролю відогравали і мусять відогравати робітничі клюби та сельбуди. Чільне місце в цій роботі належить самодіяльним музичним та хоровим гурткам.

Сьогодні ці гуртки являють собою значну культурно громадську силу, так обсягом своєї масової музично-самодіяльної роботи, як і ідеологічним змістом та художністю оформлення її. Вони являють собою ту базу, що мусить бути в центрі нашої уваги при розгортанні й скеровуванні масової музичної роботи в русло соціялістичного будівництва. На шляху до останнього, в процесі творення пролетарським суспільством нового побуту ми мусимо звернути увагу на справу вкорінення музики в побут, зокрема на розв'язання питання про **створення масових музичних свят.**

Кілька років тому кол. Всеукр. Муз. Т-во ім. Леонтовича поставило перед УПО НКО питання про заведення в наш побут „Всеукраїнського дня музики" (див. „Муз.—Мас." №№ 9, 10/11-28 р.). Пропозицію було ухвалено НКО і застосовано в життя, але з низки причин це свято досі не набуло тої популярности, на яку воно заслуговує. Однак, створилася своєрідна форма музичних свят, що дістала назву „**музичних олімпіяд**".

Перша музична олімпіяда на Україні відбулася 1924 року в Київі. Організовано її було з ініціятиви й за наближчою участю капелі „Думка". На сцені оперного театру вперше виступив великий колектив співаків-робітників (800 чоловіка), що виконав досить складну й цікаву програму. Грандіознішими були Харківські „жовтневі музичні олімпіяди" 1927-28 років. Участь у них брали крім хорів також і робітничі оркестри — духові та народніх інструментів. Кількість учасників зросла до 1200—1800 чоловіка. За прикладом Харкова та Київа з ініціятиви округових філій ВУТОРМ'у відбулася низка подібних олімпіяд у Житомирі, Черкасах, Чернігові, Полтаві й інш.

У РСФРР особливої популярности серед музичного суспільства набули Ленінградські міжспілкові музичні олімпіяди, що вже зробилися традиційними в побуті ленінградських трудящих. Переводяться ленінградські олімпіяди щороку влітку під одкритим небом на стадіоні ім. КІМ'у за участю до 5000 учасників при авдиторії в 40 — 60 тисяч чоловіка.

ЗАВДАННЯ Й ЗНАЧЕННЯ МАСОВИХ МУЗИЧНИХ СВЯТ

В чому ж полягає значення цих олімпіяд, цих масових музичних свят?

Олімпіяди зосереджують собою увагу пролетарського суспільства на справах так самодіяльної роботи місцевих гуртків, як і на справах цілого музично-культурного процесу, на ув'язанні його із процесом соціялістичного будівництва.

Вони допомагають з'ясувати роб.-сел. масам місце й функції музики як соціяльного чинника, дати правильне матеріялістичне розуміння музичного мистецтва, вести боротьбу із проявами впливу в музиці ворожих пролетаріятові елементів, провадити боротьбу за художню й ідеологічну якість музичної творчости й масової музичної роботи, демонструвати досягнення сучасної революційної музики, популяризувати її в масах, проводити її в побут, шляхом доповідів на музичні теми та обговорення їх виявляти побажання масового слухача і т. д.

Самодіяльна музична робота по клюбах та сельбудах, досягнувши певного ступення розвитку, через низку причин (брак достатньої кількости підготовлених інструкторів, музична неписьменність, непроробленість питань змісту, форм та методів самодіяльної музичної роботи тощо) подекуди зупиняється в своєму розвиткові. Для дальшого якісного росту самодіяльної музичної роботи і є корисними оці музичні олімпіяди.

Для самих музичних самодіяльних колективів олімпіяди корисні тим, що вони

сприяють поширенню впливу найбільш культурних музичних колективів та керівників на всю самодіяльну музичну роботу у певній місцевості, де відбуваються олімпіяди. Вони допомагають відсталим гурткам та керівникам знайомитися й переймати методи роботи кращих гуртків та керівників, їхній репертуар, та способи виконання його. Разом з тим підготовча робота до переведення олімпіяди створює постійний контакт в роботі муз. та хор. гуртків на грунті спільних завдань, що їх ставить олімпіяда.

Велике також значення для піднесення якости роботи гуртків набирає олімпіяда, оскільки вона стимулює уживати кращих методів роботи, поглиблювати її, старанніше та чистіше виготовляти пісні, добирати репертуар, ідейно спрямовувати свою роботу.

Тут же відзначимо, що величезні виконавчі колективи, які беруть участь в олімпіядах, силою свого звучання та добрим репертуаром створюють піднесений настрій слухачів в тій мірі, в якій не може зробити цього окремий гурток.

Музичні олімпіяди, витворені в бурхливу будівничу добу, якнайкраще відповідають духові пролетаріяту, добі грандіозних соціяльно-економічних зрушень і велетенського будівництва. Вони відбивають у собі колективну творчість музичного активу трудящих і заряжають маси слухачів та виконавців піднесеністю й бадьорістю до дальшої боротьби й будівництва.

Сказане вище в достатній мірі говорить про потребу стимулювати запровадження музичних олімпіяд в наш побут, як традиційних музичних свят трудящих. А практика музичного життя України дає певність, що такі міські та округові олімпіяди перетворяться в регулярні й дадуть змогу в недалекому майбутньому утворювати олімпіяди всеукраїнські, а тоді може й всесоюзні.

ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВИХ МУЗИЧНИХ СВЯТ

Тепер перейдемо до висвітлення питань практики організації музичних олімпіяд. Олімпіяди можна організовувати за різними принципами, а саме:

а) за принципом змагання певного типу колективів та окремих виконавців між собою за першенство; це власне і є прикметою „олімпіяд".

б) за принципом об'єднаного виступу певного типу музичних закладів (хорів, оркестрів) даної території (такі олімпіяди відбувалися в Чернігові, Полтаві і інш.).

в) за принципом об'єднаних виступів усіх типів музичних закладів по секціях і разом (так провадилося олімпіяди в Харкові, Ленінграді) і нарешті.

г) за принципом, що поєднує форми „а" та „в".

Кожен з указаних принципів заслуговує на увагу, але на нашу думку найбільш вартий уваги останній принцип, з причин цілком очевидних: момент здорового змагання кращих колективів, в поєднанні з роботою всіх груп над пробкою репертуару для спільного виступу забезпечує піднесення художньої й ідеологічної якости музичної самодіяльної роботи та збудження уваги до неї широких робітниче селянських мас.

ПІДГОТОВКА МУЗИЧНОГО СВЯТА

Підготовчу роботу до переведення олімпіяди треба розпочинати заздалегідь, насамперед погодивши справу організації олімпіяди з відповідними державними, громадськими та професійними організаціями й установами і притягши їх до активної участи в підготовчій роботі та створенні відповідних умов для успішного переведення олімпіяди, Після цього треба скликати загальні збори музкеровників клюбів чи сельбудів, представників різних музорганізацій для вирішення таких питань: за яким принципом робити олімпіяду, коли й де вона має відбутися, який репертуар встановлюється для учасників тощо. Тут же мусять бути обрані й керівники що відповідали б за підготовчу роботу по окремих групах учасників. Якщо це відбуватиметься в великому місті, або в округовому маштабі, тоді варто обрати ще й районових керовників по окремих групах (хори, духові оркестри, оркестри народніх інструментів тощо). Після цього треба закупити або виготовити нотний матеріял затвердженого для олімпіяди

репертуару і розіслати його гурткам. Керівники гуртків знову збираються по секціях для обговорення пляну й характеру виконання творів, призначених для спільного виконання, так окремими секціями, як і всім об'єднаним колективом.

При підборі репертуару треба мати на увазі, щоб усі намічені для виконання твори були в достатній мірі приступні для всіх гуртків-учасників олімпіяди, причому треба рівнятися на гуртки середнього рівня. В програмі олімпіяди може бути і один-два твори, що вже є в репертуарі більшости гуртків.

В процесі виготовлення гуртками програми олімпіяди районні керівники чи то керівники окремих виконавських груп час од часу ознайомлюються з роботою гуртків і роблять вказівки керівникам окремих гуртків. Після виготовлення програму обрані зборами диригенти проводять дві-три репетиції з об'єднаною групою району, а потім одну-дві репетиції спільні, кожної цілої виконавської групи. Після цього вже на місці, де відбуватиметься олімпіяда, слід зробити останню пробу всієї олімпіяди. Після такої проробки виконання програми та організації олімпіяди не матимуть тих досадних огріхів та неув'язок, що можливі в цій організаційно-складній справі.

ЧАС І МІСЦЕ МУЗИЧНОГО СВЯТА

Найкращим часом для переведення музичних олімпіяд треба вважати кінець річної праці самодіяльних гуртків. Якщо цей термін буде визначено протягом зимового сезону, то це дасть можливість усім гурткам взяти повну участь в олімпіяді, а організаторам її грунтовно підготуватися до переведення свята і урочисто й широко підсумувати річну роботу гуртків. Маємо на увазі 2 травня.

На нашу думку, ці олімпіяди і треба перетворити на „Всеукраїнський день музики", що раніше святкувався в перший тиждень грудня місяця. Тепла погода, свято весни й солідарности трудящих дасть можливість притягти до участи в ньому величезні маси трудящих. Нам доворилося бачити, як на влаштовувані влітку ленінградські олімпіяди, що відбувалися за містом „на лоні природи", трудящі Ленінграду влаштовували дійсно масовий похід цілими родинами. Це нагадувало колишні „майовки", але в тисячу крат більшого маштабу.

Переводити музичні олімпіяди краще під одкритим небом, бо театральні приміщення не пристосовані для організації таких масових свят. І заля, і сцена навіть таких великих приміщень, як театр ім. Шевченка в Харкові, не зможуть вмістити всієї кількости слухачів та виконавців. Другим мотивом треба вважати те, що організація олімпіяди десь на природі при певному оформленні надасть їй більш святкового вигляду і дасть змогу сполучити її з масовим походом музичних організацій.

Для олімпіяди найкраще вибирати природні акустично-вигідні місця. Коли ж таких немає, то треба їх створити штучними засобами: збудувати похилу трибуну (або терасами), розраховану на кількість учасників. Щоб застерегти кращі акустичні умови, бажано було б збудувати „раковини", а в крайньому разі просто щити, чи вжити гучномовців. Площа, де відбуватиметься олімпіяда, звичайно, мусить бути прикрашена гаслами, прапорами й інш.

Перед початком олімпіяди слід влаштувати похід учасників олімпіяди по головніших вулицях міста. Для цього всі учасники збираються в умовному місці, шикуються в колони і з лозунгами, емблемами тощо при спільному виконанні пісень та музики організовано рушають до місця переведення олімпіяди.

І. Ницай

(Далі буде)

СОЦІЯЛІСТИЧНЕ ЗМАГАННЯ є могутній засіб збудити й організувати ініціятиву мас на виконання п'ятирічного пляну і разом з тим—могутній засіб розвити САМОКРИТИКУ ЗНИЗУ.

СОЦЗМАГАННЯ МУЗИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Музичний фронт активно став до соціялістичного змагання на своїй ділянці. Лави учасників змагання щораз більшають. На чолі соцзмагання — робітничі музичні заклади, червоноармійські частини, музично-творчі та музично-освітні організації.

Ширше фронт соцзмагання!

Висвітлюймо хід змагання, обмінюймося досвідом!

Втягаймо всю пролетарську та незаможницьку громадськість!

Сторінки журналу „Музика—Масам"—одкриті для ваших дописів та звітів.

ВИКЛИКАЄМО НА СОЦЗМАГАННЯ

Соцзмагання охопило ввесь Радсоюз, майже усі галузі його виробництва. Робітники деяких заводів Москви й Ленінграду починають викликати на змагання навіть робітників Німеччини. В галузі музичної роботи змагання також потрібно широко розгорнути.

Візьмімо, наприклад, окремі окружні інспектури політосвіти,—хіба робота масового музвиховання осідає хоч будь-яке місце? Є ще багато інспектур, що звертають зовсім мало уваги на цю справу. Коли ж їх викликати на змагання, то вони й підтягнуться.

А культвідділи профспілок хіба достатньо зважають на масову музроботу? Велика кількість музичних шкіл, капель, хорів, оркестрів (симфонічних, духових, народніх інструментів) та інш. музичних одиниць теж повинні якнайшвидше стати до змагання.

Крім цього є ще багато фабрик музичних інструментів. На превеликий жаль, не вся їхня продукція доброї якости та й дорогувато коштує. Слід було б і їм приєднатися до кампанії соцзмагання.

Отже, фабрика інструментів з фабрикою, музшкола з музшколою, капеля за капелею, хор з хором, оркестра з оркестрою, гурток з гуртком—змагаймося в будуванні соціялістичної культури! *).

Цим оркестра народніх інструментів (руських та неаполітанських) клюбу Кагарлицької цукроварні на Київщині через журнал „Музика Масам", посилає виклик оркестрі народніх інструментів Київського Центрального Клюбу Радторгслужбовців.

Наша умова:

1. Оркестра народніх інструментів клюбу Кагарлицької цукроварні зобов'язується вести найрішучішу боротьбу з халтурою, церковщиною та іншим шкідництвом у масовій музично-виховній роботі. Цю боротьбу оркестра вестиме шляхом влаштування показових концертів так у клюбі, як і по Кагарлицькому району, переводячи підчас концертів доповіді та лекції про значіння цих концертів та про популяризацію ідеї розповсюдження роб.-сел. гуртків народніх інструментів

2. Репертуар оркестри повинен складатись виключно з творів сучасних українських та руських революційних композиторів, а також клясиків української та світової музичної творчости, при чому, репертуар повинен доходити найкращої художньої та технічної обробки.

3. Оркестра зобов'язується давати показові концерти в червоному кутку цукроварні для сезонних робітників, що прийшли з села на час виробництва, не менш, як два рази на місяць.

4. Оркестра зобов'язується провадити обслуговування всіх революційних свят та кампаній, підбираючи спеціяльний репертуар до них.

5. Облік роботи оркестри повинен провадитись за всіма вимогами й правилами к/в ВУРПС для всіх клюбних гуртків.

6. Дисципліна, зокрема одвідування занять гуртка, повинна бути піднята щонайвище.

7. Оркестра обов'язується поширити передплату журналу „Музика-Масам" так серед своїх членів, як і серед членів інших музичних гуртків клюбу.

8. За посередника обирається журнал „Музика-Масам".

Від оркестри народніх інструментів Київського Центрального клюбу РТС вимагаємо

---

*) Про завдання й напрямок соцзмагання муз. організацій див. статтю т. Васютинського в № 9-му „Муз. Мас." за 1929 р.



Оркестра роб. клюбу Кагарлицької цукроварні

виконання тих же завдань по Київу (по лінії профспілки РТС).

Крім того, оркестра Київського Центрального клюбу РТС має зв'язатися з Київською філією ВУТОРМ'у і спільними зусиллями добитися, щоб усі інструменти, що їх надсилають на периферію київські крамниці, перевірялося, бо в більшости випадків надсилають інструменти найгіршого гатунку.

Крім цього, провести певну роботу щодо налагодження постачання сільських книгарень найкращими зразками масової революційної музичної літератури.

Умова на змагання складається на термін з дня одержання відповіді про згоду (від оркестри Київського Центрального клюбу РТС) до першого травня 1930 року.

Підсумки змагання провести підчас святкування першого травня 1930 року, а про форму проведення списатися за місяць до терміну.

З доручення оркестри
Кагарлицької цукроварні **Аврутіс Г. М.**

МИКОЛАЇВЦІ-МЕТАЛІСТИ ВИКЛИКАЛИ МЕТАЛІСТІВ-ХАРКІВ'ЯН

ШАНОВНІ ТОВАРИШІ!

В теперішній час перед робітничою клясою СРСР особливо висунулись завдання соціялістичного перебудування всього господарства. Ця найважливіша робота може бути успішно проведена тільки при максимальному напруженні робітничо-селянських мас, при повній їхній свідомості.

Культурно освітня робота повинна стати знаряддям соціялістичного виховування мас, проводирем свідомости. І наша керівниця, ВКП(б), ставить нині перед усією культроботою та її осередками—профспілковими культосвітгуртками—цілу низку проблем, які зводяться до розвитку соціялістичної свідомости та виховування, і тому жодна культосвітня організація не може пройти байдуже повз фронт боротьби за соціялістичне будування, повз соціялістичне змагання.

„1-ша Миколаївська художньо-показова струнна оркестра робітників заводу ім. А. Марті" вливається до колони учасників соціялістичного змагання і викликає вас, шановне товариство, струнники оркестри металістів м. Харкова, рушити за нашим прикладом.

Струнну оркестру заводу ім. А. Марті зорганізовано на початку 1925 р. групою робітників даного заводу, і нині склад оркестри 35 чол.: робітників — 69%, службовців—31%.

З перших же кроків своєї роботи гурток чітко намітив завдання оркестри, а саме: опанування музичною наукою, широке пропагування кращих зразків революційної, народньої й клясичної музики та проведення в життя гасел „Музика—масам" та „Жовтень—у музику".

Ні велика грошова скрута, ні брак помешкання, ні всякі інші перешкоди не зламали твердої волі робітників творити свою культуру, і нині оркестра готується до святкування 5 тиріччя своєї роботи.

В репертуарі: революційні муз. твори, пісні народів СРСР, твори видатних композиторів минулого — Бетговена, Моцарта, Глінки, Чайковського, Шуберта, й інш., а всього 126 речей. За свого існування оркестра дала 350 концертів, на радіо, з'їздах, по таборах, робклюбах, хатах читальнях; по цехах заводу 20%, по робітничих клюбах і садках 60%, в Червоній армії 10%. Оркестрою вкупі з політосвітою проведено 19 виїздів на село та 4 виїзди до міст України; 10% всіх концертів дано на конференціях та з'їздах; в порядку культпоходу дано 5 концертів. Крім показаної роботи проведено конкурс та олімпіяду. Оркестра має бригаду

учнів в 20 чол., а всього через кляс учнів пройшло більш як 75 чол. Члени оркестри, крім основної роботи в оркестрі ще мають інше громадське навантаження, як-от: представництво в правлінні клюбу, в редакції заводської газети, в міських музичних товариствах і т. інш. Оркестра шефствує над одною шкільною оркестрою, організувала та керує струнною оркестрою культбази металістів, допомагає в роботі кількох міських та селянських оркестрів.

Диригує Г. Ф. Манілов, який разом з худ. радою керує художньою роботою оркестру.

За енергійну організаційну та художню роботу оркестри їй надано назву „1-ої Миколаївської художньо-показової струнної оркестри робітників заводу ім. А. Марті".

При окрестрі є підготовча школа й семінар, що готують керівників для роб. гуртків нар. інструментів та зміну музик.

Крім звичайних виступів оркестра провела низку циклових концертів, присвячених творчості Бетговена, Шуберта, українських композиторів і т. інш. Присутній на концерті оркестри в Одесі проф. Вальден—голова „Всенімецької спілки друзів СРСР"—був захоплений успіхами миколаївських робітників і обіцяв вжити всіх заходів, щоб показати оркестру німецьким робітникам.

Пролетарське мистецтво бурхливо росте й розвивається. Художня й показова оркестри робітників заводу ім. Марті іде в авангарді цього процесу.

Не зупиняючись на досягненнях, оркестра, вливаючись до соціялістичного змагання, бере на себе такі зобов'язання.

I. Оргчастина

Об'єднання навколо оркестри робітників—прихильників народніх інструментів та всіх оркестр міста й села Микол. округи способом утворення товариства „Музика—масам". Організувати низку конференцій, лекцій навколо товариства та роботи на народніх інструментах. Організувати загально-міську олімпіяду. Поширити роботу серед учнів способом організації другої бригади виділених на допомогу керівникові слухачів семінару. Організувати в самій оркестрі групи для підвищення кваліфікації.

II. Художньо-показова й пропагандистська робота

Організувати низку циклових концертів для робітників заводу ім. А. Марті і взагалі для робітників спілки металістів та інш. спілок з репертуаром революційної та етнографічної музики та з творів руських і чужоземних клясиків. Організувати виїзди на села Миколаївської округи. Організувати низку концертів по цехах заводу, робітничих клюбах та черв. касарнях Почати об'єднану роботу з іншими художніми гуртками, рідними по культроботі. Репертуар посилити українською сучасною музикою, революційною й етнографічною та кращими творами клясиків.

III. Інша робота

Випускати регулярно раз на місяць стінгазету оркестри, висвітлювати музичне життя міста та округи в міській та центральній пресі. Випустити брошуру-підручник для шкільних та селянських оркестрів. Зміцнити бібліотеку оркестри.

IV. Перевірка проведення соціялістичного змагання

Організувати виїзди делегатів оркестри до інших міст для ознайомлення та обміну досвідом з іншими оркестрами.

На 1 січня провести перший вечір по соціялістичному змаганню для підведення підсумків всієї вищезазначеної роботи.

Ось головні завдання, за які береться Миколаївська струнна оркестра.

Шановні товариші, ми сподіваємося, що ви, своєю роботою, так само внесете багато корисного до спільної культроботи й будете непохильно держати прапор пролетарської культури в лавах бійців за культурну революції.

Сподіваємося, що на наш виклик ви відгукнетесь і якщо можливо, то надішлете своїх представників для ознайомлення з нашою роботою, так само й для підсумовання першого стану нашої роботи. Ми пропонуємо вам клопотати перед вашими ідейними керівниками та шефами про можливість влаштування в грудні—січні об'єднаних концертів способом приїзду вас до м. Миколаєва, а нас до м. Харкова.

Про хід змагання ми будемо регулярно вас сповіщати один раз на місяць, а товариське листування просимо вести весь час в міру можливости.

Хай живе соціялістичне змагання!

Хай живуть наші гасла: „Жовтень—у музику" й „Музика—масам"!

Хай живе українська пролетарська культура та її керівник — ВКП(б)!

З доручення оркестри

Художня Рада:
Красніков,
Леонтенко,
Васильєв,
Студенко,
Єфремів.

Диригент-керівник-—Манілов.

Від редакції: *Відповідь на виклик подамо в наступному номері „Музика — Масам".*



Хоргурток Кагарлицької цукроварні

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИҐЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

Стаття 3-тя

ЯКИМ МАЄ БУТИ ДИРИҐЕНТ

Від редакції.

В процесі соціялістичного будівництва на долю музичного мистецтва припадає значна роля. Воно мусить не тільки давати відпочинок трудящому, не лише будити, виховувати його смак до музики,— воно мусить виховувати клясову свідомість пролетаря, селянина-бідняка, допомагати їм будувати свою соціялістичну батьківщину. Тим то керівник музичної роботи, диригент, є не тільки фахівець-музики, а мусить бути політосвітянином.

Яким же має бути радянський диригент?

Поперше, він має бути політично-освіченою людиною, розуміти процес соціялістичного будівництва і його перспективи, вміти пристосувати музичне мистецтво до потреб культурно-політичного виховування мас, до потреб організації їхньої енергії для переведення чергових політично-господарчих завдань соціялістичного будівництва.

Період відбудовчий уступив своє місце періодові реконструктивному, коли пролетаріят розпочав роботу по соціялістичній перебудові всього господарства Радянського Союзу. В ділянці музичній це значить, що пролетаріят має мобілізувати свої сили для створення своєї клясової музичної культури. Тому диригент з ролі учителя-педагога має переключитися на передового, аванґардного робітника пролетаріяту на музичній ланці, мусить стати за активного організатора пролетарської музичної культури.

Це значить, подруге, що диригент мусить уміти розпізнавати кігті клясового ворога, як їх видно в музично-культурному процесі. Це значить, що диригент мусить знати, як відбиваються в музичній творчості міщанська, дрібно-буржуазна ідеологія (церковщина циганщина, „аполітичність", націоналізм) і знати, як „нейтралізувати" вияви цих ворожо-клясових впливів у музиці на слухачів. Боротьба з цими творами має вестися не тільки тим, що їх нещадно вимітатиметься з репертуару, але й роз'яснювальною роботою. Те саме стосується клясичної музики, з якою треба знайомити пролетаріят і селянство, але ознайомлюючи обов'язково розкривати очі слухачів на те, чиї настрої, ідеї ця музика відображає.

Потретє, диригент мусить стати за організатора музично-культурної роботи навколо хор. або музгуртка. Він мусить з одного боку вивчати, як змінюються під впливом соціялістичної перебудови господарства співоцький репертуар мас (зміни в старих піснях, поява нових пісень, зміна репертуару кобзарів, „вулиці", місце музики у виявах нового побуту як-от похорон, революційні свята тощо), мусить закласти низку допоміжних культурних закладів: музичний музей, музичну книго-та нотозбірню, гурток вивчання музики (не тільки як мистецтва, але й як ідеологічної надбудови), стінну музичну газету, екскурсії, диспути, гурток музкорів тощо.

Але поряд із цією роботою диригент має бути фахівцем-музикою, мати до неї і відповідні природні дані, і фахову підготовку. Отже, нижче подаємо вказівки німецького методолога Ф. Ешвайлера.

До музичних властивостей насамперед належить музичний слух. Майже всі люди можуть відрізняти звуки за їхньою висотою та повторювати будьякий звук голосом. Але дириґент повинен чути і те, як утворився цей звук. Для цього потрібний слух не тільки добрий від природи, а й загострений роботою над ним і практикою уважного слухання. Деякі люди мають остільки тонкий слух, що можуть пізнати кожен звук у його абсолютній висоті, і кожне відхилення від цього звуку неприємно вражає їхній слух. Найчастіше такий слух зустрічаємо у скрипачів, бо вони повинні на своєму інструменті без допомоги ладків утворити чистий звук. Дириґентові не обов'язково мати такий досконалий слух, але все ж він повинен добре відчувати інтонацію та тембр, цебто він повинен відчувати чи звук чистий (чи не занадто високий або низький), чи вірний він і чи красивий (цебто — без усякого неприємного призвуку). Він повинен уміти знайти помилку не тільки окремої партії, але й кожного окремого співака хору.

Друга умова є розроблений голос. Уже раніше указувано, що дириґент повинен пройти добру школу співів, щоб добре знатися на тому, чого він має навчати. А що вірного утворення звуку в співака досягається найлегше наочним навчанням, то й дириґентові надзвичайно важно мати добре оброблений голос. Голос у дириґента може бути й не дуже хороший, але він повинен співати чисто, ритмічно, правильно подаючи звук, правильно вимовляючи та дихаючи, і ні в якому разі не передавати хористам своїх негарних звичок. Коротко кажучи, він повинен бути зразком, якому б хористи наслідували. Добре проспіваний дириґентом твір буде далеко корисніший і зрозуміліший ніж довгі пояснювання його.

Дальшою умовою є музичне чуття (музичність) дириґента. Під цим ми розуміємо здібність дириґента сприймати музику. Ми бачимо іноді, як одна дитина лишається байдужою до музики, тоді як інша виразно на неї реагує. Така дитина вивчаючись грати на якомусь інструменті буде давати перевагу лише доброякісній музиці. Їй досить буде зрозуміти хоч один клясичний твір, щоб звуки так званої „сальонної" музики зробились б їй неприємні. Це музичне чуття потрібне й дириґентові для того, щоб його праця в хорі і з хором виховувала музичне чуття хористів і авдиторії.

Музичність виявляється не тільки у виборі, але й у виконанні творів. Тільки вона одна допоможе дириґентові чуттям і розумом охопити твір, вірно розпізнати його, його характерну красу і передати це слухачеві.

І що більша музична освіта дириґента, то більше ґарантії для нього розвинути свою музичність і зробити працю свою плодотворнішою.

Музичне чуття тісно зв'язане і з почуттям ритму, що виявляється в розумінні темпу та фразування.

Темп або швидкість руху музики можна встановити за допомогою спеціяльного прибору — метроному, якого винайшов Мельцель (див. „словничок"). Приблизно ж швидкість руху визначається здебільшого італійськими загально-вживаними термінами, які ставиться на початку твору. Як от: largo (широко), andante (повільно), allegro (швидко) і т. д.

Правда, останній спосіб дає дириґентові змогу досить вільно тлумачити темпи. Але, вибравши раз певний темп, він повинен неодмінно його додержуватись. Коли в деяких місцях композитор припустив маленькі відхилення (прискорення, задержання), то всеж не треба цілком змінювати основний темп. Вірний темп є умова остільки великої важности, що огріхи в ньому мужуть цілком знецінити виконання твору.

Під фразою розуміють більш чи менш закінчену частину музичної думки. Можна було б визначити фразу, як розподіл змісту твору на окремі частини. Вірне фразування виявляється в виразному виконанні цих фраз, але перш за все її виявляється у вірному розумінні будьякого твору.

Почуття ритму є, правда, природній дар, але його можна й розвивати, треба лиш постійно над цим працювати. Цього не повинен занедбувати жодний дириґент.

Одна з найпротрібніших властивостей дириґента є здібність до керування, і саме ця властивість є найкращий покажчик здібностей дириґента. Але це питання остільки важливе, що ми приділимо йому наступний розділ.

До особистих властивостей дириґента належать:

1. Поводження. Увесь успіх діяльности дириґента залежить від його особистого поводження. Перш за все треба, щоб дириґента поважали. Підчас вивчання співів, потрібний спокій та лад, бо слух повинен повсякчасно стежити за процесом співів, але вони можуть бути лише наслідком постійно певного та розсудливого поводження дириґента. Підчас праці дириґент мусить бути спокійний, лагідний, терпеливий і завжди уважний до свого зовнішнього поводження.

Щоб робота хору була успішна, дириґент повинен вимагати від співаків, щоб вони йшли за його поясненням, за його вказівками. Додержання цього створює авторитет, повагу до дириґента.

Цей авторитет разом з постійним рівним спокійним поводженням (дириґент не повинен знати, що таке запальність або лайка) викликають віру співаків у свого дириґента, примушують їх прикласти всіх зусиль для виконання його вказівок і тим дійти найбільшого успіху.

2) Бадьорий темперамент. Бувають дириґенти, що ставляться до роботи якось байдуже, як автомати. Текст не оживлюється обмірковуванням, окремі красоти твору не підкреслюється, немає жодного заохочування до піднесености співу—тільки бездушне та флегматичне виспівування нот. Такі люди не можуть бути дириґентами. Тут потрібний темперамент, що зуміє напружити та захопити гуртківців. Коли ж з таким темпераментом поєднано ще й здібність висловлювати свої думки коротко, виразно та переконливо, та є сила волі й уміння привести всі індивідуальності співаків до однодушної праці, то для такого дириґента і для співаків репетиція і взагалі спів стають великою радістю.

У всіх випадках життя хору дириґент повинен виявити себе людиною освідченою й культурною.

Важливо ще рівно ставитися до всіх членів гуртка, нікого не виділяючи.

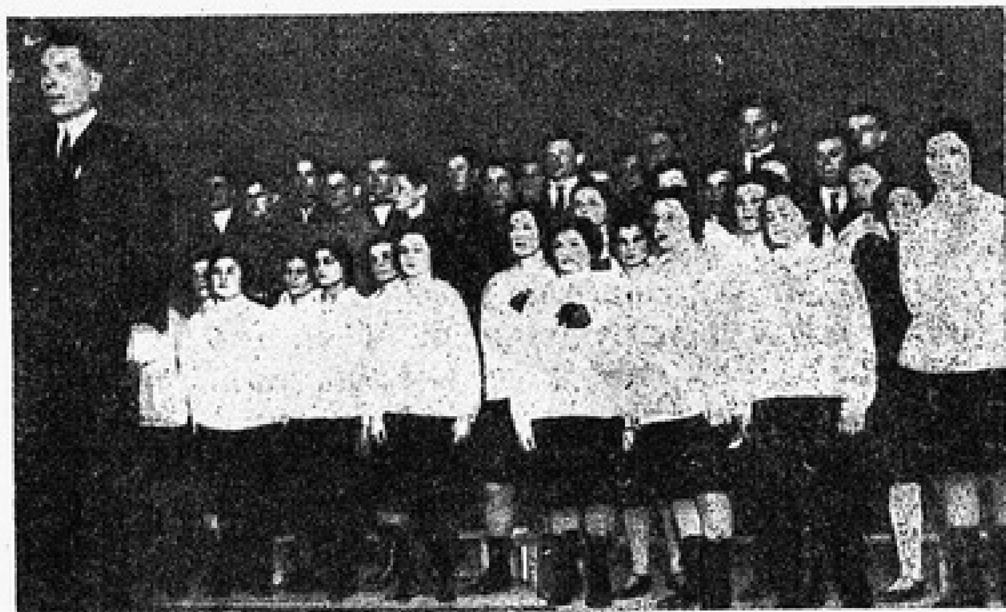
Коли ми назвемо ще дбайливість та терпеливу упертість до перемоги всіх перешкод і певне та неухильне прагнення іти наміченим шляхом, то цим буде вичерпано всю низку музичних і особистих властивостей, потрібних дириґентові.

ХОР СЕЛЯН с. АРТЕМОВКИ (під Харковом).

До складу хорового колективу села Артемовки входить до 50 чол. Учасники хору переважно—молодь, комсомольці то що, що прагнуть культурної праці, піднесення свого музичного рівня, агітації проти релігії й старого побуту та найрозумнішого проведення відпочинку. Хор із дириґентом С. Мартиненко за рік дістав досить репертуару й техніки.

Репертуар складається з творів: Лисенка, Леонтовича, Богуславського. Толстякова, Ревуцького, Стеценка й антирелігійних пісень.

Звичайно, що придбаних досягнень для хора ще може замало, бо мало було і часу, і самої роботи, але треба відзначити роботу хору по лінії антирелігійної пропаганди.



На першому пляні дириґент С. Мартиненко

ОРКЕСТРА З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ.

X. ЛІРИ

Друга оркестрова група, що увіходить до складу оркестри з українських народніх інструментів—це ліри, які утворюють цілком окрему темброву групу (смичкову).

Лірою з давніх часів користувалися на Україні сліпці-лірники і зберегли нам цей інструмент.*) В той час, коли кобза за царату була інструментом, який оспівував наших історичних героїв, оспівував романтику минулого, ліра була синонімом жебрацтва, „духовного" співу й примітивізму. Якщо городянин міг ще з натяжкою уявити собі бандуру в руках не сліпця, то слово ліра незмінно асоціювалося у нього з злидарем-сліпцем. Якщо бандурою цікавилась інтелігенція, то ліра була залишена самій собі, і нею крім етнографів не цікавився ніхто. Тому то вона й досі була професійним інструментом сліпців-лірників.

Що за причина такого байдужого ставлення до цього інструменту, й чому ніхто не пробував культивувати його, удосконалити, зробити з нього інструмент, що міг би відповідати вимогам сучасної музики? Причиною цього, з одного боку, було гноблення царатом української національної культури, що душило всякий прояв національно-культурного руху, гноблення, при якому знайдена в когось ліра або бандура ставала приводом до обвинувачення в активнім „мазепинстві", „сепаратизмі". З другого боку, ліра була інструментом, що поступався бандурі красою тембру й різнорідністю пасажів, через що бандурі завжди давали перевагу. До того ж кобза з конструктивного боку була удосконаленіша ніж ліра, яка й зараз потрібує великої роботи над її удосконаленням.

Але навіть у тому вигляді, в якому перебувала ліра, серед селянства вона викликала зацікавлення чи не більше, ніж бандура. Адже репертуар кобзарів, іхні козацькі думи про походи на татар, про боротьбу з ляхами-шляхтичами втратили гостроту й не могли глибоко зацікавити селянина, тоді як репертуар лірника був ближче до побуту: лірник співає про гірку долю бідняка, визискуваного дуками, про сумну долю старої вдови, яку на старості літ покинули діти, про тяжке бідування сироти, духовні псальми, дрібушечки—„чічіточки".

І ліра жила своїм убогим життям.

Прогреміли громи революції, пролетаріят і селянство стали до будування нового життя, нової культури,—отоді воскресла й кобза, зазвучали нові пісні в устах кобзарів, народились нові форми кобзарства,—прийшла черга й лірі.

Постала потреба зробити ліру одним із засобів будівництва української пролетарської культури,—щоб зазвучали на ній не духовні псальми, а музика наших революційних композиторів. До ліри поставили інші вимоги: „Треба перенести нашу українську народню пісню до нашої опери, увести до оркестри нашу кобзу та ліру..." (з промови Наркома Освіти М. Скрипника на 2-му з'їзді Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича 26/II 28 р., див. „М. М." № 3/4-28 р.).

І в процесі роботи над удосконаленням українських народніх інструментів узялись і за ліру. Перші ж кроки в цьому напрямкові показали, що ліра таїть у собі багаті можливості і цілком заслуговує на ту увагу, що її виявили до ліри наші провідні культурні органи.

Навіть ліра, виготовлена аби-як, без належного урахування акустичних законів з поганого матеріялу, звучить досить добре. А побудована з відповідного матеріялу з правильним взаєморозташуванням складових частин—звучить так, що може зачарувати навіть скептично настроєного слухача.

XI. КОНСТРУКЦІЯ ЛІРИ

З зовнішнього боку ліра нагадує корпус скрипки або гітари. На верхній деці є проріз для колеса, яке крутять правою рукою за ручку (корбу). Над декою іде клявіятура з 11-19 клявішами. У кожний клявіш вставлено півклявіш, який придавлює струну. Середня струна, що виграє мелодію, проходить через кля-

---

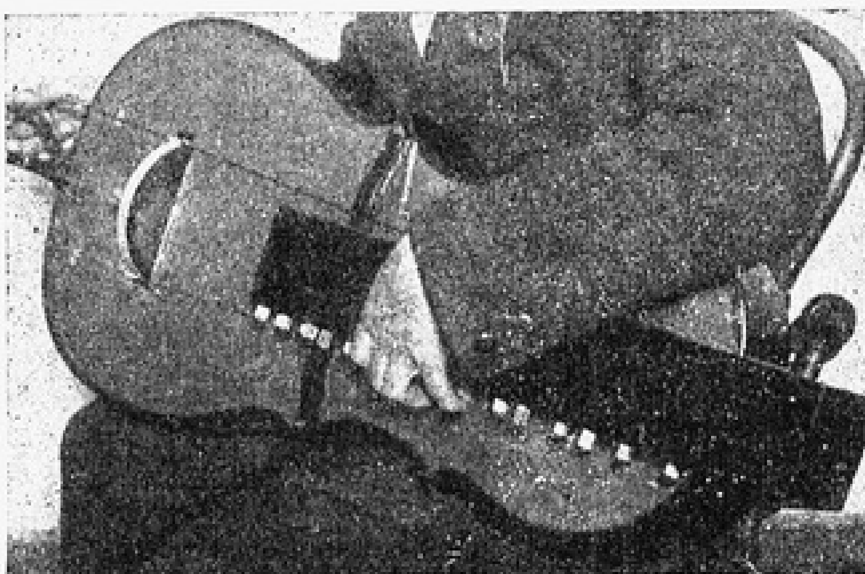
*) Див. статтю А. Бабія „Ліра або роля" в Муз. Мас." № 12—28 р.

віятуру до кілків. Дві інші струни (тенор і басок) утворюють квінтовий органний пункт. От і вся нескладна конструкція ліри. У такому вигляді вона має багато хиб, і конструювання оркестрових інструментів було проведено так, щоб цих хиб позбутися.

XII. УДОСКОНАЛЕНИЙ ТИП ЛІРИ

Робота над удосконаленням ліри й інших музінструментів України провадилась і провадиться окремими особами досить кустарним способом і власними коштами і через те дуже повільно посувається вперед.

Торік стався поворот у цій справі. „Укрфіл“ заснував майстерню, де поруч з іншими музінструментами виробляється й укр. народні інструменти, правда, поки що—лише кобзи.



(В РСФРР незалежно від фабричних ляборатовій існує „Государственный Институт Музыкальной Науки. („ГИМН“), де працює низка секцій і ляборатовій для вивчення різних питань інструментознавства так загального характеру, як і прикладного. Життя вимагає утворити такий самий науководослідчий інститут і в нас. І що швидче провідні органи звернуть на це увагу, то краще й ширше розів'ється справа задоволення потреби в музичних інструментах широких мас пролетаріяту й селянства України).

При удосконаленні ліри одним з головних завдань було: встановити правильне співвідношення частин інструменту. Після низки спроб це питання було розв'язано, і конструкцію ліри знайдено.

Звичайна ліра має клявіятуру, що лежить просто на деці,—це негативно впливає на тембр звуку,—він виходить глухим і гугнявим, бо дека, придавлена клявіятурою, не може вільно резонувати.

Цього можна легко позбутися, якщо зробити клявіятуру, трохи піднятою (на 2-3 сантиметри) над декою, поставивши її на підставку у формі містка, перекиненого з одного боку обичайки на другий. Клявіятуру треба робити так, щоб ступені діятонічної гами йшли в одному рядкові, а хроматично змінені ноти в другому (як на фортепьяні).

Звичайно, в лірі середня струна—мельодія—іде від поріжка, що біля кілків, через клявіятуру до другого кінця інструменту і тут закріплюється за стовпчик на обечайці, над віссю колеса. Отже, струна й дека не стикаються і коливання струни передається деці через проміжні частини (стовпчик, обечайка).

Це негативно відбивається на якості звуку. Він помітно кращає, коли струна ближче стикається з декою за допомогою кобилки. Кобилку (досить тонку й пружну) ставиться між колесом і стовпчиком на відданенні 2, 5-3 сантиметр. від нього. Таке положення кобилки, як показали спроби, є найліпше щодо якости звуку.

Істотною хибою ліри була неможливість на ній динамічних змін звуку. Він залишався ввесь час однакової сили, що залежала від міри надавлювання колеса на струну. Конструюючи оркестрові інструменти не можна було поминути цього. Наслідком низки спроб винайдено декілька способів для усунення цього дефекту, способів, що все ж не однаково добре досягають мети.

Найпростішим засобом є влаштування східчастої кобилки. При цьому грач у міру потреби переносить струну з одної зарубки на іншу, наближаючи або, навпаки, віддаляючи цим струну від колеса Сила звуку при цьому змінюється східчасто й плавних змін бути не може.

Другим засобом, однаковим щодо наслідку з попереднім, є підставка з ексцентриком, за допомогою якого верхня частина підставки може підніматися й опускатися. Тут для того, щоб змінити силу звуку, треба повернути в той чи

інший бік підоймочку ексцентрика. Вигода його та, що на поворот підоймочки треба значно менше часу, ніж на піднімання струни безпосередньо рукою.

Два вищезазначені способи не вимагають особливих конструктивних змін, і їх можна пристосувати до всякого інструменту.

Інші два способи—значно складніші, але й дають безперечно кращі наслідки.

Третій спосіб так само використовує принцип повільного піднімання й опускання струни руханням кобилки вгору і вниз за допомогою клинуватої планочки.

Конструктивно цей принцип можна здійснити різними спо обами. Наприклад, можна зробити нерухому кобилку і через неї простовісно опустити дерев'яний стрижень на якому зверху лежить струна.

Знизу його підпирається клинуватою пляночкою, яка рухається надавлюванням коліней або груда. Цю конструкцію можна пристосувати і зовні кузова. Треба, однак, мати на увазі, що цим можна перевантажити деку, що спричинює зниження якости звуку—явище безумовчо небажане.

В останньому, четвертому способі рухоме колесо наближається до нерухомої струни. Для цього вісь колеса робиться довшою й один з підчипників ставиться вище від другого. Струна і вісь, таким чином, стоять не рівнобіжно, а під деяким кутом. Колесо, крім окружного, має ще й поступний рух При цьому, через те, що вісь стоїть не рівнобіжно струні, колесо трохи піднімається і придавлюється до неї Змінюючи ступінь надавлювання колеса на струну, ми тим самим реґулюємо силу звука.

Обидва ці способи дозволяють давати які завгодно динамічні відтінки.

XIII. ОРКЕСТРОВІ ТИПИ ЛІРИ

Один тип ліри з діапазоном у 1½ октави не міг задовольнити з боку музичного, тому було проведено спроби утворити інші типи лір. Другим типом є тип ліри-тенор. Ліра-тенор звучить на октаву нижче від ліри-сопрана, яка має обсяг звуків від „фа“ 1-ої до „до“ 3-ої октави. Намічено утворення ліри-альта і ліри баса, що разом з першим дадуть повну смичкову групу оркестри.

Для невеличкої оркестри (до 10 кобз) досить двох лір: сопрана й тенора. Для оркестри більшого складу потрібно 4 ліри: 2 сопрана й 2 тенори.

XIV. МУЗИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЛІРИ

На перший погляд здається, що ліра має одноманітний звук. а насправді, це досить багатий інструмент, якому доступні чимало ефектів смичкової техніки. „Легато“, „деташе“, „портаменто“ і навіть „стакато“—всі ці штрихи можна мати, трохи попрацювавши, на лірі.

Вільні струни, що утворюють органний пункт, можна вживати в міру потреби, а тому вони повинні впиратися на невеличкі рухомі підставки, щоб кожного моменту їх можна було включити або виключити, підсунувши, чи відсунувши від колеса.

Досить своєрідний ефект має вживання „сурдини“, яку одягають на кобилку. Звук від цього стає м'який із носовим відтінком. Лірі треба давати мелодію здебільшого спокійну, вживання мелодій з дрібним ритмічним малюнком треба уникати. Особливо гарно виходять на лірі широкі співучі мелодії.

Унісон ліри-сопрана і ліри-тенора—красиве, соковите сполучення. Звучність виходить густа й м'яка, хоч і менш виразна. Таке сполучення можливе на невеликому діяпазоні.

Природніше є поєднання в октаву ліри сопрано й тенор. В даному разі звучність виходить м'якша, ніж коли б мелодію було дано тільки лірі-сопрану. Особливо це треба мати на увазі в високому реґістрі (вищому від „фа“), що має у ліри-сопрана неприємно різкий відтінок.

Ведучи мелодію в терціях, треба ставити сопрана вище від тенора, а не навпаки. Але краще ходи терціями давати однотипним інструментам — двом лірам-сопрано або двом лірам-тенор.

Особливо красиво звучать на лірах ходи секстами.

Коли є 4 ліри (2 сопрана, 2 тенори) можна ділити партії (divisi) і для сопрана і для тенора; це уможливлює й уживання повнішої гармонії.

Л. Гайдамака

ПОКАЖЧИК ХОРОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ПРО РЕВОЛЮЦІЮ 1905 РОКУ

Програму концерту, присвяченого роковинам революції 1905 року, можна складати з двох відділів, а саме: а) пісні революційного запілля та революції 1905 року, б) нові пісні про 1905 рік.

До першого відділу можна включити такі твори:

1. Верховинець В.—„Шалійте, шалійте, скажені кати". Не складний динамічний твір для мішаного хору. При невеликому складі хору подвоєння в голосах можна уникнути в такий спосіб: тенорам доручати верхній, а альтам нижній рядок в другій частині хору („За волю народу"). Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

2. Верховинець В.—„Марсельєза" На міш. хор, ціна 18 коп.

3. Верховинець В.—„Ви жертвою в бої нерівнім лягли", На міш. хор, вид. ДВУ, ціна 25 коп.

Три ці хори—2-го ступеня трудности. В „Марсельєзі" верхні голоси подвоєні, при чому цього подвоєння без втрати для звучности уникнути не можна. Вміщені №№ 2 і 3 у збірці „6 революційних пісень". Вид. Київ. Губполітосвіти, ціна 60 коп.

4. Вериківський М.—„Праця єдина з недолі нас вирве". Твір 2-го ступеня трудности, вміщений у збірці „Жовтень". Вид. „Червоний Шлях", ціна 80 коп.

5. Богуславський К.—„Дубинонька" Для масового хору з заспівом баритона. Вміщено в збірці „Масовий спів". Вид. ДВУ, ціна 1 крб. 80 коп.

6. „Красное знамя". Гарм. невідомого автора; на міш. хор, 2-го ступеня трудности, український текст є в декляматорах: „Комуна", „До перемоги", та інш. Вид. ГИЗ, ціна 18 коп.

7. Шульгін.—„Замучений тяжкою неволею" (Улюблена пісня В. І. Леніна). Легенький твір на мішаний хор.

8. Лисенко—„Вічний революціонер" (Гімн 1905 року). На мішаний хор з ф.—п., 2-го ступеня трудности; вміщено його в збірці „Лисенко. Нар. пісні" Вид. КМП, ціна 50 коп.

До другого відділу можна включити такі твори.

1. Батюк П.—„Народ стогнав": На мішаний хор, 2-го ступеня трудности. Розповідає про ганебну ролю Гапона в подіях 9 січня. Видання комісії по переведенню 20-річчя революції 1905 року.

2. Лісовський Л.—„Ніч на 10 січня". На мішаний хор. Не складний в інтонаційному відношенні твір, але подвоєння в голосах та низька теситура у баса утрудняють виконання цього хору клюбними гуртками. Зміст—настрій у Ленінграді після розстрілу демонстрації. Видання—тієї ж комісії.

3. Ступницький В.—„Робітнича пісня 1905 року". На мішаний або дитячий хор, 2-го ступеня трудности. Розповідає про життя робітництва за умов жандарсько-поліцайського режиму. Вид. ДВУ, ціна 45 коп.

4. Яциневич Я.—„Знемоглись". Твір 3-го ступеня трудности. Зміст: тяжке життя народу, що призвело царську Росію до революції 1905 р. Видання ДВУ, ціна 60 коп.

5. Костенко В.—„Червоний подарунок". На мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Твір присвячено селянським повстанням 1905 року. ДВУ, ціна 80 коп.

6. Вериківський М.—„1905 рік" („Сон"). На мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Розповідає про трагічне закінчення революції п'ятого року. Видання Муз. т-ва ім. Леонтовича. ціна 35 коп.

7. Вериківський М.—„Ви, що терпіли". На мішаний хор, 5-го ступ. трудности Вміщено в збірці „Пісні 1-го травня", Вид. Муз. т-ва ім. Леонтовича. ціна 25 коп.

Батюк П.—„Воля" 2 гол. хор. Збірка „Черв. Свята".

Богуславський К.—„Муз. вечірка пам'яти 1905 р.", Сольо й хори в супроводі оркестри нар. інстр.,

Яновський Б.—„Куль не жаліти. Для баса й ф.-п., ДВУ, 80 коп.

11. ПРО СМЕРТЬ ЛЕНІНА

Богуславський К.—„А маса йде до мавзолею". Легкий твір для мішаного хору без супроводу; збірка „Жовтневі співи". видання „Червоний Шлях", ціна—60 коп.

Його ж—„Жалібний марш пам'яти Леніна". Масовий двоголосий хор. Зважаючи на те, що твір має багато куплетів, при виконанні можна запроваджувати деклямування деяких куплетів на тлі німого хору, доручаючи деклямацію то чоловічій, то жіночій групам. Останній куплет обов'язково проспівати всім хором.

Верховинець В.—„Жалібний марш" („Ви жертвою в бої нерівнім лягли"). Мішаний хор з фортепіяно (останнє—не обов'язкове),—твір 2-го ступеня трудности. Текст можна взяти й інший—текст „Жалібного маршу пам'яти Леніна", вміщеного в збірці „Масовий Спів".

Вериківський М.—Два хори пам'яти Леніна: а) „Під прапором чорним", б) „Червоні заграви". Твори 3-го ступеня трудности. Фортепіяновий супровід потрібний. Вид. ДВУ, ціна 85 коп.

Його ж—„В час пожеж". Мішаний хор, 2 ступеня трудности, видання ВУТОРМ'у, ціна 35 коп.

Козицький П.—„Могутній Орел". 3-голосий хор без супроводу. Вміщений у збірці „Масовий Спів." ДВУ, 1-80 коп.

Його ж—„Тоді, як пожежа ввесь світ зайняла" („Могутній Орел"). Міш. хор з ф.-п., поданий додатком до „Муз—Мас". № 12-28 р., ціна 30 коп.

Костенко В.—„Коли хворів Ленін". Мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Вид. ДВУ, ціна 65 коп.

Наденко Ф.—„З нами Ленін". Мішаний хор без супроводу, не складний, при-

ступний клюбним гурткам твір. Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

Ступницький В—„Ленінський заповіт“. Мішаний хор з фортепіяно, ритмодеклямацією та сольо тенора або баритона. (3-го ступеня трудности). Видання ДВУ.

Толстяков П.—„Безмежна туга“. Міш. хор з фортепіяно, 4-го ступеня трудности. Видання ДВУ, ціна 70 коп.

Його ж—„Пам'яти Леніна“—Міш. хор з фортепіяно, 2-го ступеня трудности. Супровід здебільшого дублює хорові партії. Вид. ДВУ. ціна 25 коп.

Його ж П.—„Помер“. Міш. хор з фортепіяно, 2-го ступеня трудности. Видання ДВУ. ціна 35 коп.

Черепнін-Калінніков—„Не плачте над трупами вмерлих борців“. Приступний твір для міш. хору без фортепіяно. Партія баса низькувата (фа-дієз великої октави). Український текст є в „Антології російської поезії“, вид ДВУ.

Батюк П.—„Жалом вп'ялися чорні вісті“. Масовий хор, вміщений в журн. „Селянськ. Будинок“ № 1, 27 р.

Його ж—„Пам'яти Леніна“. Міш. хор.. вміщений у збірці „Червоні свята“. ДВУ.

Лісовський Л. — „За сотні рук“. Міш. хор з ф.-п. ДВУ, 60 коп.

Мейтус Ю.—„Пам'яти Ілліча“. Ритмодеклямація. ДВУ. 50 коп.

Надененко Ф.—„27 січня“. Для високого голосу й ф.-п. КМП. 30 коп.

Дашевський О.—„Сюнь-Янь“. Для високого голосу й ф.-п. ДВУ, 60 коп.

III. АНТИРЕЛІГІЙНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Богуславський К—„Манах у дзвіниці“—легкий твір для сольо-баритона, хору й фортепіяно. Вміщений у збірці „Три пісні“, видання ДВУ, ціна 30 коп.

Його ж — „Стара помирать пора“. Двоголосий хор, вміщений у збірці „Масовий спів“, видання ДВУ, ціна 1 карб. 80 к.

Його ж —„Попівська комаринська“ Легка двоголоса пісня, вміщена в тій же збірці.

Його ж —„Ой, у полі, полі“. Легка для виконання червона колядка, вміщена у збірці „Червоні колядки“. Видання ДВУ, ціна 40 коп.

Його ж—„Ходив походив місяць по небу“. Двоголоса пісня, вміщена в збірці „Весняночка“ Верховинця. Вид. ДВУ, ціна 1 карб. 80 коп.

Верховинець В.—„Ми творці життя нового“. Легенька пісня на двоголосий хор. Вміщена в тій же збірці.

Леонтович М.—„Ой, п'є вдова, гуляє“. Народня пісня на мішаний хор, легка й популярна. Вміщена в збірці творів Леонтовича. Вид. „Книгоспілки“, ціна 1 карб.

Ступницький В. — „Світе тихий“. Мішаний хор на відомий текст Т. Шевченка. 3-го ступеня трудности, видання ДВУ, ціна 40 коп.

Радзієвський М.—„А ти, всевидящеє око“. Мішаний хор з ф.-п. на слова Шевченка. 3-го ступеня трудности; вміщений у „Шевченківській збірці“. Вид. КМП, ціна 1 карб. 20 коп.

Ревуцький Л.—„Галицька застольна“. Мішаний хор з фортепіяно й теноровим сольо (рукопис).

Лисенко М.—„Іван Гус“. Чоловічий хор з фортепіяном на слова Т. Шевченка, 3-го ступеня трудности. Ціна 70 коп. (вид. Ідзіковськ.)

Мейтус Ю.—„Павук та мухи“. Мішаний хор з фортепіяном, 3-го ступеня трудности. Видання ДВУ. ціна 80 коп.

Вериківський М.—„Без попів й безглуздих митів“. Легкий 4-риголосий хор, вміщений у збірці „Пісні першого травня“. Видання ВУТОРМ у. Ціна 35 коп.

Його ж—„Комсомольська-безвірницька“. Легка двоголоса пісня. Поголосники видані ВУТОРМ ом, ціна комплекту 12 коп.

Богуславський К.—„Червона колядка“. Мішаний хор, легкий і ефектний, вміщений у збірці „Червоне село“. Вид. ДВУ, ц. 50 к.

Корчмарьов К.—„Пісня продяка“. Мішаний хор з фортепіяном. Вид. ГИЗ РСФСР. Ціна 40 коп.

Степовий Я. — „Раз на тім світі“. Тріо (сопрано, тенор, бас) з ф.-п. (рукопис). Його ж — „Прийшла в церкву стара баба“. Для баса з фортепіяном (рукопис).

Борісов В. — „Антирелігійна пісня“, для голосу й ф.-п. (рукопис).



В Комишеватському с.-б. (Валків. р-ну) селяни слухають бандуриста

ТРИБУНА муз-корів

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНЬОЇ ПІСНІ В ПРОЛЕТАРСЬКІЙ МУЗИЦІ

(Зауваження до висновків Я. Полфьорова в його статті „Старовинна народня пісня в світлі матеріялізму")

ВІД РЕДАКЦІЇ. В своїй статті „Старовинна народня пісня в світлі матеріялізму" (проти неонародництва в музиці й етнографії), уміщеній у журналі „Прапор Марксизму" № 1 за 1929 р., автор її, Я. Полфьоров, робить спробу розв'язати проблему використання народньої пісні в сучасному музично-культурному процесі, зокрема в творчості. Нижче подаємо висновки т. Полфьорова в цьому питанні (петитом) і далі критику цих висновків т. А. Вадімовим (корпусом). З огляду на важливість даного питання для української, особливо сучасної, музики, закликаємо й інших композиторів, музик-учених та музичних діячів висловитися в цій справі на сторінках журналу „Музика—Масам".

„Підсумовуючи твердження, нами тут висловлені, ми вважаємо за можливе надати їм такої чіткої формульовки:

1) Кожна доба обов'язково має свою масову пісню. Такою піснею є „всяка пісня, масово поширена хоч в одній якійсь верстві народу без нот і без постійної контролі фіксованого друком словесного й музичного тексту" (К. Квітка).

2) Масова пісня кожної доби є витвір певної ідеології тієї ж таки доби, ідеології, що зросла на певній суспільно-економічній базі й відбиває певні виробничі взаємовідносини.

3) Зв'язок пісенної творчости з ідеологією доби полягає не тільки в тексті, а й у засобах оброблення й оформлення самого музичного матеріялу, а тому мистецька цінність і художня якість музичної творчости—неподільні частини певної ідеології кожної доби.

4) Трансплянтація форми можлива й потрібна, але як пристосування готових надбань до змісту наступної доби,—змісту, який згодом вплине на форму і змінить її відповідно до своїх потреб. Трансплянтація змісту неможлива й непотрібна.

5) Сучасна доба має виробити свою власну масову пісню, свій власний зміст і, відповідно цьому змістові, власну форму музичної творчости.

6) Старовинна народня пісня, як витвір назавжди вмерлої доби, такого суспільного устрою й виробничих взаємовідносин, які є ворожі нам, не може й не повинна бути трансплянтована в сучасність.

7) Сучасне використання старовинної народньої пісні можливе лише двома способами—або використання її композитором, як свіжої, своєрідної готової тематики, яку треба одягти в найудосконаліші технічні форми сучасности, або як документальний музично-етнографічний, суто музейний матеріял.

8) Пропаганда „духу народньої пісні", „духу народньої творчости", тобто пропаганда оброблення тем музичної сучасности формальними методами старовинної народньої пісні, є відродження народницьких поглядів, не сумісних з нашим матеріялістичним світоглядом сучасности й прямо йому протилежних [1]).

Наші часи—це часи „войовничого матеріялізму", часи жорстокої боротьби з ворожим нам ідеалізмом, що поступовно й уперто відроджується й збирає сили для відсічі з свого боку.

Те „неонародництво", безсумнівні загрози якого ми помічаємо, являє собою також ознаку залишків ідеалізму, і тому час розпочати боротьбу з цими поглядами, час викрити їхню справжню суть, зокрема тому, що виявлені вони в тій мистецькій галузі, що, завдяки своєму матеріялові та своїй формі, уміє приховувати свою справжню клясову суть".

(Проф. Я. Полфьоров—„Старовинна народня пісня в світлі матеріялізму" (проти неонародництва в музиці й етнографії). „Прапор Марксизму" № 1—29 р., стор. 72—73).

---

[1]) Проте, навпаки, оброблення старих пісенних тем новими музично-технічними засобами є негайна потреба сьогоднішнього музичного дня. Такі оброблення здатні організувати слухача найпримітивнішого й тим швидше наблизити його до вищих форм музики.

У своїх тезах т. Полфьоров так невдало висловлюється про „зміст“ старовинної пісні та її „форму“, що тези кінець-кінцем заперечують одна одну. Спробуємо порівняти тези, і нам суперечність їх зробиться очевидною.

Ось, наприклад, що говорить т. Полфьоров у 5-ій тезі:

„Сучасна доба має виробити свою власну масову пісню, свій власний зміст і, відповідно цьому змістові, власну форму музичної творчости“. Оцей „свій власний зміст“ п'ятої тези зникає в 7-ій тезі, де говориться, що старовинну пісню можна використати, як свіжу, своєрідну, готову тематику, яку необхідно одягти в „найудосконаліші технічні форми сучасности“.

Якщо в створеному таким чином новому музичному творові ми, бодай в абстракції, відкинемо „найудосконаліші форми сучасности“, то залишиться в ньому тільки стара тематика, тобто старий музичний зміст. Отже, із 7-ої тези випливає той висновок, що можна брати стару тематику й одягти її в нові форми.

Цей неминучий висновок заперечує 4-ту тезу:

„Трансплянтація форми можлива й потрібна, але як пристосування готових надбань до змісту наступної доби—змісту, який з часом вплине на форму і змінить її відповідно до своїх потреб. Трансплянтація змісту неможлива й непотрібна“.

Оця 4-та теза говорить нам про всім відому істину марксизму, що форма консервативніша за зміст, і зміст нової доби, вливаючись у стару форму, відчуває себе, так би мовити, стиснутим цією формою, напирає на неї і пристосовує її до себе. Очевидно це йде всупереч з 7-ою тезою про використання тематики старовинної народньої пісні.

Але теза 4-та, що так сміливо радить трансплянтувати форму, заперечує 8-му тезу, де забороняється обробку музичної сучасности методом старовинної народньої пісні, себто забороняється трансплянтувати стару форму в новий зміст, бо це, мовляв, є „відродження народницьких поглядів, не сумісних з нашим матеріялістичним світоглядом сучасности“.

Таким чином, 8-ма теза категорично забороняє трансплянтувати старовинну народню пісню не тільки щодо змісту, а й до форми, констатуючи, що й форма заховує в собі ворожу нам ідеологію. От тут-то й мусимо запитати т. Полфьорова: а що собою являють „найудосконаліші технічні форми сучасности“? Яка дійсність створила їх? Чи не творила їх та доба, що більш ворожа пролетаріятові, аніж усяка інша? Полфьоров повинен дати позитивну відповідь. А раз так, то він мусить зробити й належний висновок, погоджений з 8-ою тезою: обробка музичної сучасности методом „найудосконаліших технічних форм сучасности“ є відродження поглядів, не сумісних з нашим матеріялістичним світоглядом“.

Висновки: Четверта теза вважає трансплянтацію форми можливою й потрібною, як пристосування готових надбань до змісту наступної доби.

Восьма теза забороняє музичну сучасність вливати в форму старовинної пісні.

Четверта теза забороняє трансплянтацію змісту,—сьома дозволяє його брати з тим, щоб одягти його в найудосконаліші форми сучасности.

Восьма теза говорить, що форма заховує відповідну добі ідеологію, і тому слід її звіряти з нашим матеріялістичним світоглядом: коли форма суперечить йому—її слід відкинути.

Якщо всі від'ємні твердження Полфьорова визнати за правдиві, то слід усе музичне надбання віддати до музею „як документальний музично-етнографічний суто музейний матеріял“

Коли прийняти всі додатні твердження—слід народню пісню використовувати й змістом і формою, себто — бабуся залишилась з розбитими ночвами, а гра в марксівську аналізу полишилась збоку, як витребеньки вередливої баби.

Так воно й повинно було трапитись, коли людина, вхопившися за будь-яке марксівське твердження (в даному разі твердження К. Квітки про масову пісню), робить з неї догму замість діялектичної аналізи того матеріялу, якого це твердження стосується.

Користуючись словами К. Квітки, т. Полфьоров у 2-ій та 3-ій тезах зробив

трансплянтацію в аналізу народньої пісні відомої марксівської думки про будь-який ідейний твір-вчинок, що ним учень п'ятої групи міг би викликати задоволення вчителя. Але далі змагань за славу з таким учнем т. Полфьоров не пішов, бо 4-ою, 5-ою, 6-ою, 7-ою й 8-ою тезами він створює лабіринт, з якого якщо й трудно виплутатись, то хіба самому т. Полфьорову. Кінцевий додаток знову може зробити честь учневі п'ятої групи, але, як ми побачимо далі, додаток іде проти його автора.

В чім річ? Навіщо писав Полфьоров свої тези? Він очевидно намагався встановити належне ставлення до народньої старовинної пісні й показати шлях творення нової масової пісні. Але він не досягає ані того, ані другого.

Поперше: що це за старовинна народня пісня? Чи це взагалі дожовтнева народня пісня? Чи це історична, козацька, чумацька, некрутська й інша побутова пісня? Коли говорити, що кожна пісня є витвір певної доби, то аналізуючи пісню, потрібно називати добу, до якої ця пісня відноситься. Отже, у т. Полфьорова вираз „старовинна народня пісна" є обивательський вираз, що закриває всякий шлях до її аналізи й примушує розуміти під ним будь-яку народню пісню.

Подруге: т. Полфьоров вважає старовинну народню пісню витвором назавше вмерлої доби, ворожої нашій сучасності. Цим т. Полфьоров виявляє свій метафізичний підхід до розуміння історичного процесу. За т. Полфьоровим виходить так, що була одна доба в історії, що дожила до своєї природньої чи неприродньої смерти і сконала разом з усією культурою і в тім числі з своєю масовою піснею. Потім постає нова доба, що передає до музею культурне надбання старої доби й починає потім будувати свою культуру, а разом з тим і свою масову пісню. Нашій новій добі, добі диктатури пролетаріяту, і хотів прислужитись Полфьоров у зазначеному напрямкові, себто в будуванні нової масової пісні. Але заплутався в порадах щодо використання „музейного матеріялу назавше вмерлої доби". І це цілком природньо, бо не можна брати на себе ролю проводиря, коли сам не бачиш стежки перед очима. А для т. Полфьорова стежка історичного розвитку зовсім темна, бо він, не розуміючись взагалі в історичному процесі, не розуміється разом з тим ні на старій, ні на сучасній добі. От якби т. Полфьоров спробував з'ясувати собі: а як постає нова доба? Звідки вона береться? Якби він розумів, що нова доба є якісне оформлення революційних сил старої доби—то він цим самим став би на шлях правдивого розуміння старовинної народньої пісні й проблем творення сучасного масового співу.

Як диктатура пролетаріяту являє собою перемогу пролетаріяту вкупі з селянською біднотою й середняком над силами старого суспільства, себ то буржуазії вкупі з панством, духовенством, бюрократією й куркульнею—так і пролетарський масовий спів повинен з'явитись як вихід на арену широкого розвитку тих співів, які співав пролетаріят і вся пригноблена працююча маса в умовинах старого буржуазно-панського ладу. А що це так, то про це вже давно сказав Ленін з властивою йому ясністю й категоричністю: „Пролетарська культура не є проява, не являється вигадкою людей, що звуть себе спеціялістами пролетарської культури. Це все дурниця.

Пролетарська культура повинна з'явитись закономірним розвитком тих знань, що їх людство виробило під ярмом капіталістичного суспільства, панського суспільства, бюрократичного суспільства" (Ленин „Сочинения" т. XXX. ГИЗ, 1928 г., стр. 387). Нічого іншого з цих слів Леніна не випливає, коли їх прикласти до проблем сучасного масового співу, як необхідність критичної переробки старовинної масової пісні для потреб сучасної доби. Хто відмовляється від цієї праці, той відривається від фактичного сучасного масового співу, а разом з тим і від мас, і ніякісінького масового співу він не створить.

Потретє: т. Полфьоров зовсім забуває про високу художність старовинної народньої пісні. Він побачив небезпеку в її ідеологічній невитриманості, але не помітив, що ця ідеологічна невитрима-

ність, якщо й жахлива чим, так саме тим, що вона одягнена в привабливу форму. т. Полфьоров дуже легковажить, коли гадає, що можна легко виставити конкурента проти народньої пісні. Крім того, він забуває про Луначарського, який вважає касування дожовтневого мистецтва за самообкрадання (Луначарський: „Історія західньо-европейської літератури", ДВУ, 1926 р., стор. 28—29).

т. Полфьоров боїться неонародництва, як ідейно шкідливої течії. Але сам він, нехтуючи старовинною народньою піснею, її трудовими елементами, її художньою красою, оголошуючи касування старовинної народньої пісні—цим Полфьоров розв'язує розвиток народництва самого гіршого ґатунку.

В масовому співі за таким недбальством з боку марксівської критики починають ширитись справжні просвітянські тенденції, яким аж ніяк не страшні мрії т. Полфьорова, бодай і „одягнені в найудосконаліші форми сучасности".

А. Вадимів

(друкується в порядку обговорення)

ЧИМ НАС ГОДУЮТЬ

Є старий анекдот. У пересувному балагані („музеї") демонстратор, показуючи якусь чорну пляшечку, каже: „А оце—Єгипетська тьма". Старі баби із жахом хрестяться, а коли один з глядачів обурюється таким шахрайством, демонстратор спокійно промовляє: „Ви, громадянине, коли розумієтеся на цьому, то проходьте, бо це — для простого народу".

Чи не з таких „демонстраторів" і декотрі мандрівні концертні, „Харківські" (як вони себе пишно іменують) групи, що приїжджають до нас на Донбас і показують „простому народові" замість справжньої музики „єгипетську тьму".

Ось, наприклад, — гастролі „Харківського вокального квартету у складі Гонюшіна, Ткаченка, Єрмолаїва та Державина за участю відомої співачки Ол. Рафальської".

Після добрих концертів, як „Вечір української культури" групи з лектором Полфьоровим, як концерт Укр. Вокального Ансамблю (УКВА) й ін. почули ми звичайнісіньке шаблонне виконання й зужитковані голоси (де в кого вже в стані старчеського спадання). А програм... У нашому вечорі серед революційних творів заспівано було єлейної „України", шовіністично-плаксивого Давидовського, а в другому концерті—„сучасний" твір Воротнікова — „Вечерній звон, как много дум наводіт он". Прикро було слухати, коли звуки цієї солодкої міщанської пісні (поряд із „Ленінським заповітом" Ступницького, „Італійською революційною" Верьовки) бреніли в стінах залі пролетарського Палацу Культури.

Нічого крім тривіяльних „інтимних пісень" не дала й „відома" Рафальська.

А ось і другий приклад. Передо мною —„відкрита бандероля" реклямного характеру (мабуть не малим тиражем). Після пишного штампу:

„Северо-Кавказской Краевой художественно-показательной Капеллы под управлением И. Ф. Коваленка"

Іде такий „прейс-курант":

„Хоровые №№ в обработке дирижера . . . И. Ф. Коваленко:

1. „Волжская" соло и хор—60 коп. (чи не „Сирень" часом? М. Д.).
2. „Хорошо тебе калина" соло и хор—60 коп.
3. „Спи моя девочка" дуэт с хором—1 руб.
4. „Я видел березку" соло и хор—60 к.
5. „Ночью в поле" мужской хор—50 к.
6. „Глухой тайгой „ „ 50 к.
7. „1905 год" комплекс (?! М. Д.)—1 р.

Все №№ доступны к исполнению клубными хорами. В концертах капеллы по Сев. Кав. краю пользовались исключительным успехом".

Є таки люди добрі, що за „культуру" робітництва дбають... Кажуть, що Коваленко—гарний диригент, але твори його нам, певно, їхнім змістом не підхожі, бо ми стараємось йти вже в ногу з загальним ходом розвитку соцбудівництва, а не співать про „девочек" та „берьозки".

На жаль не всі керівники розбираються, що і як співати. Є ще такі

місця, де не читають і журнала „Музика-Масам", в якому завжди можна найти пораду на те чи інше питання у хоровій справі. Ясно, коли в такий „ведмежий куток" попаде отака „реклема",—ми не гарантовані від того, що десь у клюбі й залунає „Спи моя девочка" або інший „комплекс".

Треба заборонити таку продукцію „художньо-показових" капель чи „Харківських" ансамблів на території України, а Вищому музичному комітетові, раз на завжди, сказати своє владне слово, щоб такою макулатурою на Україні не пахло й тим огородити від спокуси „малих цих", що сидять по віддалених заводах, копальнях і селах та несуть музику в робоче-селянські маси.

Досить уже з нас „Давидовських" та „Хатніх авторів" самореклямців.

Горлівка
на Донбасі.

Микола Джеря

ВІДОЗВА ВСЕНАРОДНЬОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ПРИ ВУАН

У складі Всенародньої Бібліотеки України при Всеукраїнській Академії Наук утворено новий „Музичний відділ", завдання якого—стати за головне нотосховище України, бути за головну базу для студій українських учених у галузі музикознавства, служити за одне з знарядь поширення музичної культури серед широких мас працюючого люду України. При ньому закладено також історично-музичний музей.

Багато цінного й потрібного матеріялу, що міг би поповнити фонди музичного відділу бібліотеки та музичного при ньому музею, порозкидано по різних кутках нашої країни. Майже в кожному помешканні є ноти, музичні книжки, журнали тощо, іноді цілком непотрібні. Тимчасом весь такий матеріял може придатися для наукової роботи, може бути належно використаний у бібліотеці.

Тому бібліотека звертається до установ, організацій і окремих громадян з проханням жертвувати:

а) нотні рукописи (твори, записи народніх пісень, колядок, псальм, дум тощо), рукописні музичні трактати, статті, листування музичних діячів та ін.;

б) нотні стародруки, старі музичні підручники, книжки, журнали, газетні вирізки і т. д.;

в) взагалі всякі ноти та книжки й журнали з муз. питань усіма мовами;

г) старовинні музичні інструменти (хоча б і попсовані) всіх народів та приладдя до них;

д) портрети й автографи музичних діячів, фотографії окремих музик і цілих музичних організацій і груп, афіші та програми вистав з музикою і концертів, реліквії музичних діячів та інше.

Всенародня Бібліотека України була б також вдячна і за всякі відомості про те, де можна роздобути зазначені вище матеріяли.

Пожертви, повідомлення та пропозиції продати ноти чи книжки Бібліотека просить надсилати на її адресу: Київ, вул. Шевченка, 14. Всенародній Бібліотеці України. Пересилка пакунків поштою на адресу Бібліотеки, на підставі постанови Уряду (Зб. уз. та розп. уряду УСРР. 1923, № 8)—безплатна.

За директора ВБУ ***Пастернак***
Заз. Муз. Від. ***О. Дзбанівський***
Учений секретар ***М. Іванченко***

В м. Харкові заснувалося масове робітниче музичне товариство „Музика Мас", що має незабаром перетворитися у всеукраїнську пролетарську організацію, яка стане на чолі масового муз.-громадського руху на Україні, як частини соціялістичного музично-культурного процесу. Зв'язуйтеся в цій справі з оргбюром т-ва (Харків, НКО, Голові Оргбюра т-ва „Музика Мас" т. Васютинському).

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

Стаття 5-та

Ознайомимось тепер з музичними „метрами“ або розмірами, в яких пишеться такти всякого музичного твору. Річ у тім, що музична мова ллється у „часі“ так само, як у словесній мові вірші. І те, що в поезії ми звемо „стопою“ віршу, в музичній мові зветься „тактом“ того чи іншого разміру, що його вибрав автор для даної п'єси. Наколи до цього ми мали діло лише з цілими тактами, що складаються з чотирьох чверткових часток (позначаються в ключі 4/4 або спеціяльним знаком, поданим на мал. 1-му а, то тепер вивчимо такти, що розміром менші за 4/4 або, навпаки, —більші.

Всі розміри, що їх застосовують в музиці, поділяються, перш за все, на прості та складні. І ті й другі являють собою або двочастковий склад (метр) або тричастковий, або мішаний (несиметричний).

Звичайний двучастковий метр дається нам: 1) часто вживаним розміром 2/4 (дві четвертні частки в такті) з рахунком на „раз“—перша чвертка, на „два“ — друга, 2) значно рідше вживаним розміром 2/2 (інакше визначення в ключі див, на мал. 1б)—дві половинні ноти в такті, як і в „цілому“ такті, але з рахунком на „раз“—перша половинна, на „два“—друга половинна, 3) зовсім рідко здибуваним розміром 2/1 (майже виключно в старовинних творах Заходу) —дві цілі ноти в такті з тим же рахунком. Цей розмір в ключі позначається знаком 2 або показаним на мал. 1 в (розрізане коло).

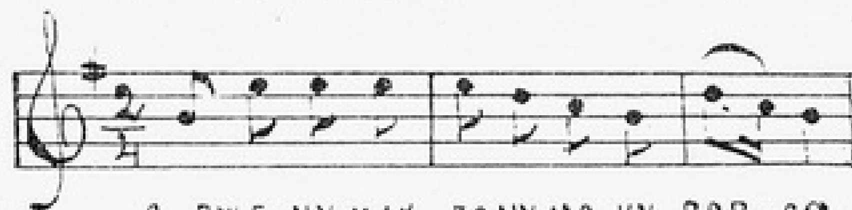
Мал. 1.  Знаки розмірів.

а 4/4 б 2/2 в 2/1 г

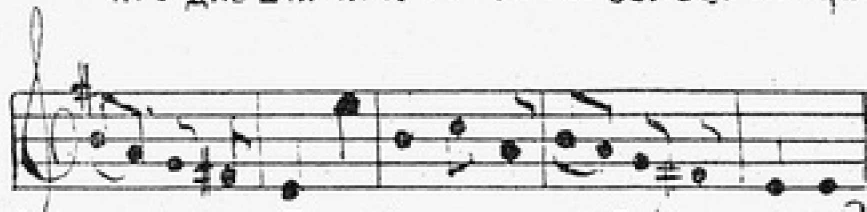
Таким простокутником, як поданий на мал. 1 г, позначається нота, що заповнює весь такт 2/1 (дорівнюється двом цілим нотам).

На слух ми сприймаємо розміри 2/2 і 2/1, як 2/4 в збільшенні. Таким чином, для слуху зовсім однаково, який знаменник дробу визначенний у розмірі (2/1, 2/2, 2/4, 2/8, 2/16 і т. д.), а важливий є лише чисельник—2, що визначає дві тактові частки, що підлягають ґоловному рахункові. Тут же засвоїмо дуже важливе положення: перша частка вважається у всякому розмірі за ґоловну, сильну, важку долю (звичайно, ми говоримо—„сильний час“), а друга—за слабу („слабий час“). Сильні частки можуть мати знак наголосу сили—акцент(<), але здебільшого ми повинні просто пам'ятати про право сильної частки на цей акцент і без позначення цього акценту на нотоносії.

Візьмемо для метричної аналізи пісню (із збірки нар. укр. пісень Д. Ревуцького „Золоті ключі“ вип. І.):





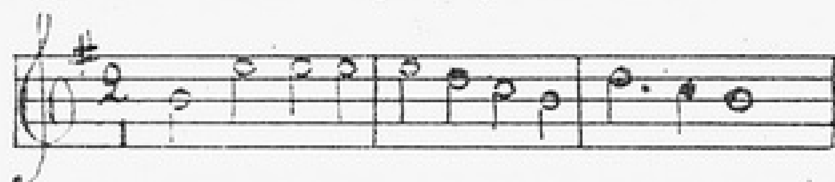


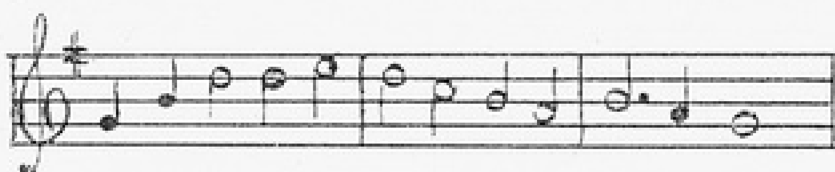
Цю ж мельодію можна написати в розмірі 2/2 і тоді маємо новий вид (не для голосу, а для слуху*):





Або інакше в розмірі 2/1:

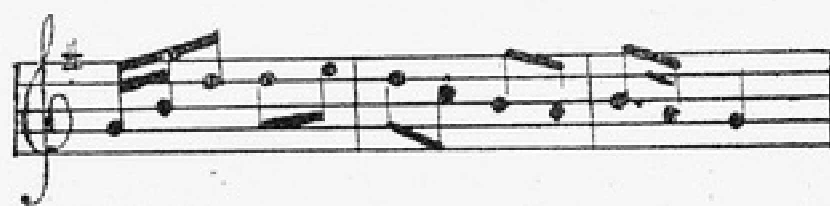




За такого подвійного або четвертного збільшення або, навпаки, зменшення розміру ми маємо на меті надати того чи іншого характеру виконанню. А саме, написане в збільшеному розмірі мусимо уявляти в ширшому, помірнішому рухові, і, навпаки, написане в зменшеному розмірі звичайно виконується в жвавішому темпі.

Тепер надамо цій мельодії цілком правильне щодо метричного змісту, відображення й позначімо при цьому сильні частки. Матимемо слідуюче, так зване, групування нот:





*) В цьому прикладі на кліше в знакові розміру не вийшла вертикальна лінія.

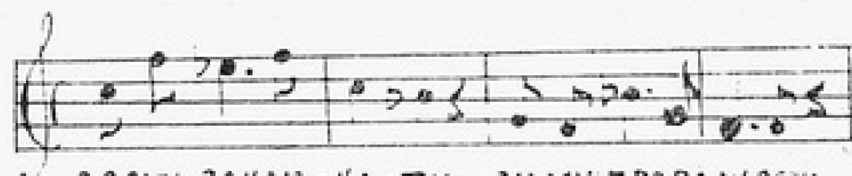
Як бачимо, в правильному групуванні нот зв'язуються в одну групу всі дрібні ділення, на які поділяється нарізно так сильна доля такту, як і слаба. Оскільки є важливе правильне групування нот, ми побачимо далі при зіставленні двучасткового розміру з тричастковим.

Звичайний тричастковий метр дає нам 4 розміри, яких найбільше вживається: перший—3/2 (рахунок на „раз"—перша половинна частка, на „два"—друга, на „три"—третя): другий—3/4 (з тим же рахунком по четверткових частках); третій—3/8 (з рахунком по восьмих частках); четвертий—3/16 (з рахунком по шіснадцятих частках).

На слух, зрозуміло, ми й тут сприймаємо ці метри, як один і той же самий розмір (приміром 3/4), а чисельник дробу показує, що в такті маємо першу сильну частку, а за нею дві слабі частки. Для прикладу візьмемо старовинну „веснянку". Звичайно її пишуть в розмірі 3/4:



БЛАГО СЛОВИ, МАТИ, ВЕСНУ ЗАКЛИКАТИ



ВЕСНУ ЗАКЛИ-КА-ТИ ЗИМУ ПРОВОДЖАТИ

В розмірі 3/8 при правильному групуванні дрібних часток, вона буде мати такий зменшений вигляд:



в розмірі 3/2:

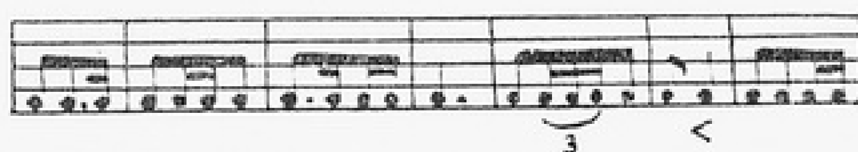


в розмірі 3/16:



в розмірі 3/8:





Для вправ пропонуємо читачам пробити подібне зменшення й збільшення розміру з піснями: „Женчичок-бренчичок“ (Леонтовича, Зб. I, 20), — „Ой, не світи, місяченьку“ (Лисенка, Зб. II, 38), — „Ой, зійди, зійди“ (Лисенко, Зб. II, 34).

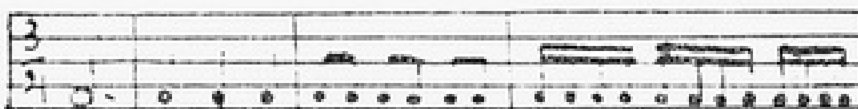
Правильне метричне згрупування нот звичайних розмірів дає нам, приміром, такі фігури:

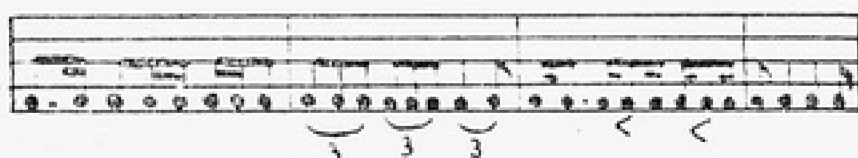
в розмірі 2/4:



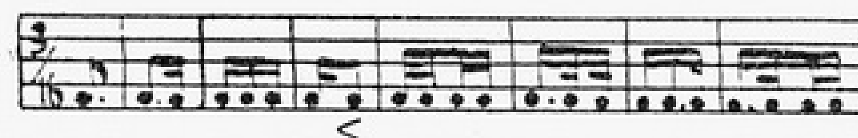


в розмірі 3/4:





в розмірі 3/16:



Те писання нот, яке ми бачимо у всякій вокальній партії, має свою форму, а саме: зв'язують ребром тривалости (або лігою) нот, що приходяться на один склад тексту, а решту нот, що приходяться на окремі склади, пишеться, як звичайно, окремо (вісімки, шіснадцятки і т. д.)—з гачками, а не з ребрами тривалости. У цьому напрямі читачі також можуть пробити цікаві вправи, а саме, писемно проредагувати низку вокальних мельодій або навіть збірку пісень, записавши всі ці пісні в зв'язній метричній груповці, як це зроблено вище з піснею „Ой, вже чумак“. При цьому слід пам,ятати лише одне: око наше повинно чітко побачити при правильнім групуванні початок кожної тактової частки, згрупованої окремо від сусідніх часток (не можна, наприклад, у 3/4 подавати ритмічний рисунок, як нижче на мал.



2-му а, бо в цьому розмірі, щоб мати звуки указаної потрібної тривалости слід писати, як на малюнкові 2-му б.

Л. Лісовський.

Зміцнюймо змичку робітничої кляси з селянством, проводячи роботу коло колективізації села, зміцнюючи колгоспи та підносячи їх на вищий ступінь соціялістичного господарства!

НАРИСИ З МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ[1].

Хто не знає свого знаряддя, той ні в якому разі не зможе його правильно вживати і ще менше може навчити такого вживання (Штайнгаузен, „Основы техники игры на рояле").

Основне завдання в ряді моїх нарисів є аналіза моментів, що з них створено процес опанування музичного інструменту.

І педагог, і учні, що охочі самостійно опанувати інструмент, знайдуть в них те, що полегшує засвоювання, допомагає відшукати загальний принцип, на підставі якого учень зможе самостійно розікласти й застосувати до своєї індивідуальности те, що часто нав'язує нечуйний педагог та школа в порядку доконечної потреби.

I. Що таке музика—виконавець

— Музика, — відповісте ви, — є людина, що опанувала досконало інструмент. Орудувати інструментом, це визначає набути низку навичок, що перейшли в комплекс (сукупність) почасти свідомих, почасти несвідомих рухів. Досконалий „цілеспрямований" комплекс навичок визначає обсяг технічних можливостей орудувати інструментом.

Беручи за одиницю нормально розвиненого учня, з наявністю основних моментів, що визначають ритмічно-слухові дані його, я розподіляю набування навичок на три яскраво виявлені лінії.

1) Лінія м'язево-моторних навичок (механіка, координація, примітивна „денервація м'язів"[2]).

2) Лінія психо-моторних навичок: локалізація нотних знаків на шийці (грифі) або клявіятурі, аплікатура (ліва рука), штрих (права рука), примітивний нюанс (динамічний і агогічний), ритмічний акцент, темп.

3) Лінія емотивно-інтелектуальних моментів складнішого нюансу: а) метричний акцент та патетичний (Див. Люсі—„Теория музыкального выражения"), почуття періоду, цезури, округленість речення. б) Почуття стилю, змісту й характеру, гнучкість загальної, індивідуальної інтерпретації.

Відповідно до трьох ліній навичок я подаю таблиці випробування (мова йде переважно про віольончелю).

II. Як випробовують у муз. школах

До цього часу момент іспиту, що обіймав нервово-м'язову та мозкову пристосованість учнів, проводили в школах (не кажучи вже про приватніх педагогів) надто примітивно.

Звичайно обмежувались випробуванням слуху (голосова імітація, підвищення, зниження, мінор, мажор) й ритмічного чуття. Далі педагог оглядав, часто поверхово, руку і, якщо учень пристойно, на його думку, заграв, зараховував його до лав багатьох, засуджених на важку й туманну для них путь опанування інструментом. І часто за час перебування в музично-шкільних закладах, учні зневірялися, а, закінчивши муз.-проф. школу, учень не міг продовжувати дальшого удосконалення, бо рука його нездатна була до октавної техніки.

Учень хотів працювати, але, не маючи природнього нахилу до інструменту, губився в нетрях непереможних труднощів,

Звичайно, на підставі пропонованих від мене таблиць випробовування за трьома видами навичок, з'ясувати на 100% майбутнє учня не можна, але вживання їх дає можливість педагогові назавжди визначити структуру рефлекторно-м'язевої сприйнятливости учневої і на підставі цього розвивати в його індивидуальності, як каже Прокофьєв: „целесообразний и целеустремленный процесс приспособления к инструменту".

III. Доконечна потреба випробовування

Дуже дивно, чому до музики й музик в шкільних закладах ставляться не так серйозно, як до учнів інших галузів (актор, шофер, авіятор і т. ін.).

Адже, віддатися музиці визначає працювати в певного роду фахові, що відограє в трудовому організмі республіки таку ж ролю, як і ряд інших фахів.

---

[1]. Стосується викладачів гри на віольончелі, але має багато моментів, що їх можна застосувати до гри на інших інструментів.

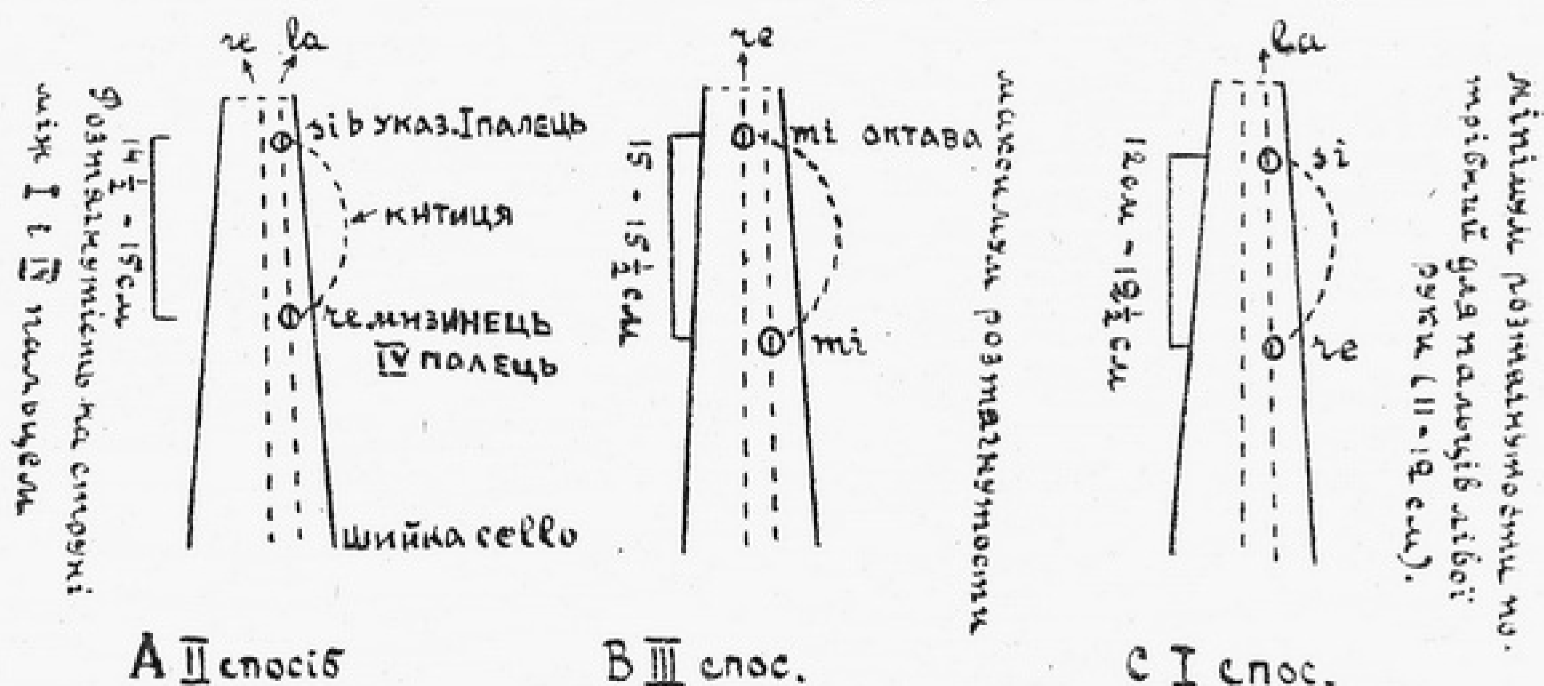
[2]. Вміння довільно доходити пасивного стану м'язів.

і коли людина, що віддає себе першому ліпшому фахові, повинна пройти низку випробувань, то учень, що віддає себе музиці, цій найскладнішій професії, що вимагає особливої організації,— і поготів повинен пройти низку випробовувань, що визначать його нервово-м'язеві та емотивно-інтелектуальні нахили.

IV. Таблиці випробовувань

Випробовування в напрямку м'язево-моторних навичок в застосуванні до учня: початківця (що має, як я вже казав, слухові й ритмичні дані):

1) Момент, що визначає спроможність лівої руки щодо максимальної розтяжности між указовим пальцем та мизинцем (для першої позиції та октави див. мал. 1):



Мал. 1.

а) Великий палець підчас спроби вільний.

б) Педагог щипком перевіряє зазначені звуки одночасно взяті указовим пальцем та мизинцем на шийці.

в) Допомагає, якщо учень сам не зможе, направити пальці й дати потрібне становище китиці руки, бере на увагу швидкість учневої пристосованости.

Висновок. Якщо аж ніяк не можна дійти на мензурі шийки відповідної до руки, розтяжености в пропорціях зазначених вище (мінімум для повної шийки й нормальної руки 11-12 см., мал. 1 с.), то ясно, що розвиток лівої руки майже непридатний, щоб грати на віольончелі.

2) Момент, денервації, що визначає вміння учня довільно доходити пасивного стану м'язів, так лівої, як і правої руки (плече, передпліччя, китиця).

На даному випробуванні я зупинюся докладніше, бо воно є один з важливих моментів, що визначають розвиток техніки.

Спосіб лікаря Лямотседжа

Ви просите об'єкт спокійно сісти, покласти на випростаний указовий палець лівої руки китицю правої так, щоб остання спиралася всією своєю вагою на палець лівої руки. За командою „три" випробовуваний повинен прийняти палець лівої руки, і права, утративши підпору, повинна безпомічно впасти на коліно; якщо ж у правій руці не було кволости (пасивности), вона повагом упаде або залишиться в повітрі. Спробу треба проробити кілька разів, відміняючи її так:

а) просите покласти вам на руку китицю учневої руки, потім починаєте повагом підкидати її, якщо вона падатиме як нежива річ, то мети досягнуто: пасивність є.

б) берете передпліччя правої чи лівої руки, просите послабити м'язи китиці, яка повинна безпомічно повис-

нути. Коли ви починаєте стріпувати передпліччя, китиця повинна теліпатися, як нежива річ, прив'язана до передпліччя.

в) учень сам бере лівою рукою передпліччя правої й струхує його (китиця робить ті ж неживі рухи).

г) берете плечеву кістку правої або лівої руки учня; китиця й передпліччя повинні бути пасивні й теліпатися в ліктевих і промінево-зап'ясткових суглобах.

д) учень нахиляє корпус уперед, послаблює плечеві м'язи: обидві руки безпомічно висунуто простопадно до земної поверхні.

Якщо учень нездатний виконати зазначене випробовування в пасивності, педагог повинен довести до нервової системи й мозку відчуття пасивности м'язів. Експериментатор повинен намітити в позі учня точку, що на неї спираються, припустімо, м'язи рук, а потім швидким рухом позбавити його підпори. Підперта раніше рука впаде й дасть досліджуваному уяву повної пасивности м'язів. Проводячи спробу, треба стежити за мімікою експериментованого.

Показове є те, що коли ви описуєте стан безживно-послабленого моменту в м'язах, міміка учня, що дарма силкується викликати пасивність, виявляє риси, властиві моментам загальної втоми й неврастенічної кволости (уявлення кволости й бажання виконати її, що натрапляє на неслухняність м'язів, викликає таку міміку). Мені часто доводилось спостерігати хворобливо-напружене обличчя музикантів з неприродньо-напруженою вібрацією (стосується до смичкових інструментів). Аналіза цих явищ зайвий раз підкреслює значення м'язевої координації і щільний зв'язок останньої із загальною нервово-психічною конструкцією (про ці моменти говоритимемо окремо).

Висновок. Уміння досягти пасивного стану м'язів простопропорційно рефлекторно-м'язевій пристосованості учня.

Людина позбавлена такої здібности хай не береться орудувати інструментом доти, доки не виховає в собі м'язеве почуття, а виховати його тільки на інструменті без відповідного тренажу дуже тяжко.

3) Момент, що визначає здібність учня до м'язевої координації врозумінні незалежности рухів правої та лівої руки (для смичкових інструментів).

Ви просите учня рухати правою рукою (передпліччям особливо) в площині руху смичка по віольончелі. Зігнувши ліву руку в ліктьовому суглобі так, щоб китиця опинилась нарівні поріжка шийки віольончелі (коли музикант сидить), просите повернути долоню в середину; тоді великий палець буде повернутий до обличчя; далі пропонуєте одночасно з вищезазначеним рухом правої руки робити коливальні рухи китиці лівої руки до себе й від себе.



Мал. 2

Висновок. Спосіб визначає незалежність рухів рук та нахил до природньо-вільної вібрації (на віольончелі).

4) Випробовування, що визначає гнучкість нігтевої фаланги пальців лівої руки. Момент, що має величезне значення в чутливій і природній вібрації.

Експериментатор пропонує учневі привести в рух тільки третину (нігтеву фалангу) пальця, спочатку вказового, а далі й інших. Якщо учень не може

зігнути пальця в третій фалянзі самостійно, то можна притримати суставець, що сполучає другу та першу фалангу пальця.

Висновок. Механічна гнучкість вібрації просто-пропорційна рухливості суглобів у фалангах пальців лівої руки.

Гіпотетична побудова Б. А. Струве[3] про залежність тону та вібрації від чутливости пальцевих подушечок безперечно має грунт, бо пальцеві подушечки є контакт, що сполучає психіку з інструментом через нервово-м'язеве відчуття (Штайнгаузен).

Струве визначає чулість пальцевої подушечки за допомогою низки уколів циркуля, поволі розсуваючи його ніжки.

Чутливість пальцевої подушечки обернено-пропорційна до відчуваного віддалення між вістрями циркуля.

(Далі буде) **Г. Чубинський**

СУЧАСНА СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА

Стаття 4-а

ГРУПА ГОБОЇВ (OBOE)

Гобой то — дерев'яний духовий інструмент східнього походження (замр, зурна), а за іншою версією — винайдений у Франції. В Европі з'явився в XУ ст. за доби напруженої боротьби торговельної буржуазії проти феодалів, як новий „не аристократичний" інструмент (за які вважали струнні інструменти). Нащадок свирілі (сопілки) — старовинного музичного інструменту, який складався з двох рурочок з дерева або з деревової кори, гобой являє собою конічну рурку з дірочками й кляпанами, яких буває 9—14 і більше, в залежності від конструкції. Це — язичковий інструмент з подвійним язичком, зробленим з двох щільно складених плястинок. Гобой — інструмент нетранспонуючий, цебто, ноти звучать так, як написано в партії і пишуться в скрипковому ключі. Обсяг гобоя від „сі" малої октави до „ля-бемоль" третьої (в гобоїв французьких фабрик — від „сі бемоль" малої октави).

Гобой має характерний гугнявий звук, що виділяє його з поміж інших інструментів. Часто вживається як сольний інструмент у музиці спокійного пасторального характеру. Рухливість його менша за флейту, але це не заважає композиторам писати для нього технічно складні партії. Низький регістр гобою сильної звучности але до деякої міри грубий, вживається порівнююче рідко. Середній регістр і частина високого найбільш зручні для сольо. Найвищі ноти галасливі й пронизливі. В симфонічній оркестрі звичайно буває 2 або 3 гобої, які відограють найрізноманітнішу ролю. Окрім сольних місць вони часто грають ролю гармонії, витриманих нот і подвоюючого голосу. Часто грають в унісон із сурмою через деяку подібність тембрів (у Чайковського). За новітніх часів вживають часто, так званої, сурдини, що являє собою або ковпачок або хусточку, які вкладають в розтруб гобоя, щоб заглушити звук. Багато прикладів влучного вживання гобоя можна знайти так у клясиків (Гайдн, Бетговен), як і в російських композиторів (Чайковський, Р.-Корсаков, Стравинський).

ВИДОВІ ГОБОЇ

Малий гобой (Oboe piccolo)

Останніми часами вживають малий гобой, у всьому подібний до звичайного, але з більш високим звучанням. Малий гобой — інструмент транспонуючий, звучить на кварту вище написаного. Обсяг від „фа" першої октави до „сі-бемоль" третьої.

Oboe d'amore

Транспонуючий інструмент, що на ньому можна брати нижчі ніж у звичайного гобоя звуки, звучить на терцію нижче за написане. Обсяг — той же, що й у звичайного гобоя. Вживається композитором Р. Штравсом.

Англійський ріжок (Corno inglese)

Транспонуючий інструмент трохи більший за звичайний гобой. Звучить на квінту нижче написаного. Обсяг звуку від „мі" малої октави до „сі" бемоль другої. Англійський ріжок ще менш рухливий ніж гобой. Має тмяний мелянхолійний тембр. Вживається здебільшого для сольних місць (у Римського-Корсакова, Іполітова-Іванова). У симфонічній оркестрі переважно буває один ріжок.

Басовий гобой (Heckelphon)

Винайдений лише останнім часом. Звучить на октаву нижче звичайного гобоя. Зустрічається в деяких творах Р. Штравса.

ГРУПА КЛЯРНЕТІВ

Звичайний клярнет (Clarinetto)

Зростання й зміцнення кляси буржуазії висунуло в противагу музичному мистецтву февдальної кляси, характерними ознаками якого був поліфонічний (багатоголосний) стиль та релігійний зміст музики, своє музичне мистецтво. Це був мельодичний стиль, проста гармонічна фактура, перевага сольного співу, сольних інструментів і оспівування побутово-ліричних тем, чим могли втішати себе буржуа не лише в прилюдних місцях, а і вдома.

За цих умов виникла потреба використовувати народні інструменти для потреб т. зв. художньої або культурної (яку створювали ком-

---

[3]. Див. „Вибрация на смычковых инструментах" Б. А. Струве, Ленінград 1926 р.

позитори, а не маси) музики. Так було винайдено і клярнет.

Це дерев'яний духовий інструмент, що походить із старовинної французької свірілі. Перетворив цю свіріль в інструмент, що його знаємо як клярнет, Йоган Деннер з Нюренбергу (Німеччина) 1690 р. Після того клярнет починають широко вживати, як сольний та оркестровий інструмент.

Вживати його почали XVIII ст. за доби розквіту „освіченої" монархії, представники якої культивували при дворах оперну музику як пишне видовище, що підносило їхній престиж. Саме тоді починається захоплення віртуозністю, як зовнішнім блиском та ефектністю. Клярнет, що дає великі можливості для віртуоза, з'явився дуже до речі в цю добу.

Клярнет дістав свою назву через велику подібність горішніх звуків його до звуків маленької сурми (Clarinetto). Він має форму циліндричної рурки, нижня відтулина якої закінчується невеличким розтрубом. У другу, верхню відтулину дують через мундштук у формі утятого циліндру з плястинкою (язичком). Клярнет має сім дірочок і 16-17 кляпанів. Роблять його у різних строях, а саме: у C, B і A. Клярнет і п C.—нетранспонуючий інструмент і вживають його дуже рідко через пронизливий звук. Клярнет і п B та і п A—інструменти транспонуючі, а саме: ноти на клярнеті і п B звучать на велику секунду нижче написаного, а ноти на клярнеті і п A на малу терцію нижче написаного. Цих клярнетів вживають найбільше, при чому клярнет і п B вживають для строїв з бемолями, а клярнет і п A—для строїв з дієзами. Коли в п'єсі доводиться переходити із строїв з великою кількістю бемолів до строю з великою кількістю дієзів або навпаки, то під час виконання дають достатньої довжини павзу для переміни клярнета одного строю на другий і пишуть під партією в даному місці слово „muta" дебто „переміни" (приміром „muta in A", значить „переміни клярнет і п B на клярнет і п A").

Партія і п B відзначається числом знаків у ключі від головної тональности твору на два, а і п A на три знаки. Однакові знаки віднімають, різні—складають. Наприклад, коли твір написано в „ре мажорі", тобто, він має 2 дієзи в ключі, то партію клярнета і п A буде написано в „фа мажорі" (один бемоль в ключі. Два дієзи+один бемоль в ключі—три знаки). Ноти пишуть у скрипковому ключі. Обсяг звучання клярнета і п A—від „до-дієз" малої октави до „ля" третьої октави, а клярнета і п B—від „ре" малої октави до „сі-бемоль" третьої. Клярнети відрізняються також і тембром, а саме: клярнет і п C, як уже сказано вище, має різкий пронизливий і неприємний звук, клярнет і п A—м'який, ніжний тембр, клярнет і п B—чистий, чарівний тембр. Крім того клярнет і п B більше зручний для віртуозної гри. Загалом віртуозні можливості клярнета дуже великі. Йому доручають найрізноманітніші пасажі (гамообразні, розбиті акорди, трелі, стрибки й ін.). Нижній регістр клярнета, в достатній мірі сильний щодо звуку, має зловісний, тмяний характер (соло клярнета на початку „V симфонії" Чайковського), середній—слабіший, але що вище, то звук свіжішає. Найвищі ноти мають різкий пронизливий характер, дуже влучно використаний Стравинським у „Петрушці" („Поводир з ведмедем"). Завдяки віртуозним можливостям клярнета, його здібності до чудового нюансування (на ньому легко дається чудове піянісімо, чого не можна сказати про інші дерев'яні духові інструменти) клярнетові доручають в симфонічній оркестрі всілякі відповідальні партії. В симфонічній оркестрі буває два, а то й більше клярнетів.

ВИДОВІ КЛЯРНЕТИ

Маленький клярнет (Clarinetto piccolo)

Транспонуючий інструмент. Буває в строї D для творів з дієзами (звучить на велику секунду вище од написаного) і в строї Es для творів з бемолями (звучить на малу терцію вище написаного). Іноді зустрічаємо клярнет і п A. Ці клярнети мають галасливий, пронизливий звук, через що їх майже до останнього часу вживали у військових оркестрах. Берліоз перший увів його в фінал своєї „Фантастичної симфонії". Тепер його вживають дедалі частіше.

Басетгорн або тенорово-альтовий клярнет (Corno di bassetto)

Дуже красивого тембру інструмент, що вживається головним чином у військових оркестрах. Моцарт завів його у свій „Реквієм" і в оперу, але з того часу, в симфонічній оркестрі його ніхто не застосовував. Це—транспонуючий інструмент, настроєний здебільшого в тоні „F", зрідка „es". Звучить на квінту нижче за написане. Обсяг звучання—від „фа" малої октави до „фа" другої. Ноти для нього пишеться в скрипковому ключі.

Клярнет-бас (Clarinetto-basso)

Великий розміром клярнет, а тому і найменше зручний для віртуозної гри. Інструмент транспонуючий, переважно буває в строї і п B (для бемольних строїв) і далеко рідше в строї і п A (для дієзних строїв). Партії для нього пишеться в скрипковому ключі або в басовому. В першому разі бас-клярнет і п B звучить на велику нону нижче за написання, а бас-клярнет і п A—на малу дециму нижче. У другому разі, клярнет і п B звучить на велику секунду, а клярнет і п A—на малу терцію нижче за написане. Обсяг клярнета баса і п B щодо звучання—від „сі бемоль" контр-октави або від „до" великої октави до „сі бемоль" першої октави, а кл.-баса і п A—від „ля" контр-октави до „ля" першої октави (останні чотири низькі хроматичні ноти бувають не завжди).

Характер звуку бас-кларнета важкий, повний, особливо в нижньому регістрі. Переважно йому дають сольні партії. В симфонічній оркестрі звичайно—один бас-клярнет (Чайковський „Манфред").

Клярнет контрабас (Clarinetto contrabasso)

Цей інструмент з'явився нещодавно. Він поширює обсяг клярнета-баса вниз. Це—великий, малорухливий інструмент. Вживає його Шенберг у своїх останніх творах.

В. Рибальченко.

НОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Можливість застосувати новітні удосконалення в галузі видобуття музичних звуків що далі більше цікавить конструкторів музичних інструментів та музик виконавців.

Так, наприклад, за кордоном з'явилося чимало нових музичних інструментів, перше місце серед яких посідають механічні інструменти. Механічний рояль за кордоном є вже визнаним музичним інструментом, для якого композитори написали чимало творів. Вже винайдено механічні орган та скрипку. Великих успіхів досягнуто і в справі удосконалення таких музінструментів, як рояль та група смичкових: винайдено рояль з двома клявіятурами, чвертьтонний рояль, меццо-сопранова та баритонова скрипки, тощо. Значно поширилась за останній час і група джазінструментів.

Але найбільших успіхів досягнуто в галузі використання електрики для видобуття музичних звуків. Сім років тому російський інженер Термен демонстрував свій винахід—електроапарат, на якому можна видобувати чудесні звуки, подібні то на голос людини, то на звук смичкового інструменту. Цей інструмент, що мав назву „Терменвоксу", в концертах, організованих „Укрфілом" прослухало багато трудящих України *).

Цього року в Ленінграді було вперше продемонстровано два нові електроапарати: інструмент типу „Терменвокс" — „радіофон" інженера Ананьєва та „електромагнітний рояль" піяніста Славинського.

В „радіофоні" звук видобувається грою на ґрифові, що нагадує зменшену фортепіянову клавіятуру. Ця клавіятура дозволяє виконувати рухливі мельодії, складні пасажі тощо. Окремі ноти звучать чисто, по бажанню їх можна зв'язувати ґлісандо. Невеликий розмір клявіятури дозволяє виконувати пасажі з нот, що стоять далеко одна від одної.

„Радіофон" дозволяє виконувати п'єси в любій тональності й використовувати чималу палітру тембрів. Звук нагадує звук „Терменвоксу". Хиби конструкції „радіофону" полягають у тому, що він легко розстроюється, а настройка—складна, складна й техніка гри на ньому.

„Електро-музичний апарат" Славинського належить до іншого типу інструментів. Він має замінити дуже поширені у нас і особливо за кордоном „Піяноли", що видобувають звуки пневматичним **) способом. Хиба піянол—відсутність запису нюансів, які треба передавати за допомогою спеціяльних ричажків. Прибор Славинського одноразово з довжиною та висотою записує й силу звуку. Виконання записаного апаратом Славинського відбувається за допомогою електромагнітів, тому він точно передає динаміку гри піяніста.

Славинський після певних дослідів, розбив силу звучання ф-п. на сім ступнів. Це дає можливість переносити на ф-піяно твір композитора в тому викінченому вигляді, як його собі мислить виконавець. Записується твір на паперовій стрічці, яку для цього вкладають в апарат.

Другий молодий ленінградський винахідник Шалпо робить спроби запису динаміки звуку за допомогою апарату, що скидається на апарат Морзе. Цей апарат дає можливість записати висоту, довжину й силу звуку за допомогою крапок та рисок, а електромагнітним роялем Славинського ці записи можна виконати.

Отже, ми маємо підстави гадати, що композитор майбутнього буде записувати свої музичні твори крапками та рисками на звукопровідну стрічку, чим буде усунено важливу хибу сучасної нотації—неможливість записати всі нюанси, а зокрема градацію звучности. **Ін.**

*) Опис „Терменвоксу" і розгляд перспектив його застосування та вжитку буде подано.

**) За допомогою стисненого повітря.



Хор Бердянської школи ім. Ів. Франка

Хор існує вже скоро дев'ять років під керовництвом свого організатора Д. Полуляха (в центрі — в білому). Роботу ведеться пляново з молодших груп. Складається хор з учнів переважно 5—7 груп. В репертуарі твори Лисенка, Стеценка, Степового, Леонтовича, Богуславського, Вериківського, Верховинця, Козицького, Радзієвського. Хор обслуговує і клюби та сельбуд (16 концертів на рік), брав участь у „Дні музики". Добра пробобка та дисципліна в виконанні репертуару дозволяють хорові виступати й без диригента. **К. Зіньківський.**

З музичного життя

МУЗИЧНА СПРАВА НА БІЛОРУСІ

По всіх республіках і краях, що виникли на згарищі колишньої Російської імперії, цієї „тюрми народів“, йде гарячкове, повне творчого запалу й піднесення культурне будівництво. Досі пригнічені й загнані в підпілля царським режимом ці національності з перших днів Жовтневої Революції відроджують різні галузі свого культурно-мистецького життя, зокрема—музичного.

Не відстає в цьому й Радянська Білорусь, що чи не найбільше зазнала лиха за старих часів.

Основою, на якій твориться нині білоруська національна музика, є білоруські старовинні народні пісні. В цих піснях повно жалю, суму, безвідрадного плачу на тяжку долю й життя білоруса-селянина в ярмі дідича.

„Ой, дуда, дуда вяр бовая,
Личкам перавязана.
Чом яна ня грає,
Чаму ня сьпяває?
Бо голосу ня має,
Тому яна ня сьпяває“.

Так, вірно каже ця народня пісня. Не мала голосу дуда, не мав бо голосу білоруський нарід. Мовчали старовинні народні інструменти як ліра, цимбали, „жалейки“. Лірою користувався лише жебрак, що грав десь під тином.

Ось він, цей жебрак, такий схожий на українського лірника:

„У дождждык і в пагоду одно
Лахмоцьце, што має, атопкі
вэьдзяває,
Дзьве торбы на плечі кладзе,
Подвяжа вяровку і так на жаб-
ровку
Жабрак з своєй лірай ідзе“...

„Жалейки“, ці прості дерев'яні дудочки, вживали пастушки, що, пасучи, жалісливо награвали різних мельодій про ту ж тяжку долю селянської бідноти.

Так було раніш.

На народню музику, величезну її художню вартість і красу, звернули давно свою увагу різні композитори й етнографи. Збирати, записувати й гармонізувати білоруські народні пісні почато ще в 40-х р.р. минулого століття. Почав цю роботу А. Абрамовіч, а далі продовжують З. Радченко, Є. Романов, П. Шейн, П. Безсонів і др.

Серед цих збирачів видатне місце займає А. Гриневіч, який записав понад тисячу народніх пісень, видав кілька збірників.

Правда, ці записи мали більш фолькьорний характер, пісні записувано як зразки усної поетичної творчости білорусів. Що ж до мельодій пісень, тут менше зроблено. Чимало пісень записано й гармонізовано тим же А. Гриневічем, Равенським, Анцевим, Чуркіним, Таравським, Янчуком, Прохоровим. Кілька пісень гармонізували композитори Сокальський, Танеєв, Гречанинів, Іполітов-Іванов, Нікольський, Аладов й ін.

Треба сказати, що розвиток білоруської музики йшов поруч з розвитком театру, якому потрібна була ця музика.

Значним стимулом досліджувати народню музику й пісню, а рівно творити на цій основі нові музичні твори, стало утворення студійного білоруського хору, що згодом (1928 р.) був перетворений в Білоруську Державну Капелю. Хор утворився ще року 1926 за ініціятивою Інституту Білоруської Культури (нині це—Білоруська Академія Наук). Хор мав 74 співаки, але не було що співати. Народніх пісень було дуже мало гармонізованих. Тому НКО БСРР замовила руським композиторам, що знайомі були з білоруською народньою музикою, зробити репертуар капелі.



Частина молодих композиторів ув'язує свою працю з роботою капелі (М. Анцов віддав до послуг капелі весь свій музичний доробок, читав лекції співакам про білоруську нар. пісню, М. Аладов деякий час навіть акомпанував капелі свої гармонізації, допомагав їх розучувати).

Так поволі капеля виросла й стала на чолі хорової справи Білорусі. Капеля дає концерт 1926 р. на Академічній конференції, 1927 р. на концерті, присвяченому 100 роковинам смерти Бетговена, бере участь в постановці 1-м Біл. держтеатром опери „Русалка" (білор. мовою), їде 1927 р. на гастроль до Москви і там виступає в дні Жовтневих свят в Державній Академії Мистецьких Наук, по фабриках та заводах Москви, дістає багато похвальних рецензій від робітників, видатних знавців і діячів музичних.

За постановою Головмистецтва НКО БСРР, капелю з'єднано з хоровою клясою Менського музтехнікуму, де вона, крім концертової роботи, буде брати постійну участь у постановках опер, що їх готує оперна кляса музтехнікуму.

Цього літа старостат капелі порушив перед НКО питання про допомогу капелі на подорож по районах Білорусі з метою популяризації білоруської пісні.

З початком нового сезону, капелю реорганізовано для кращого підбору співочих сил. Наркомосвіта асигнувала певну суму на різні видатки капелі й на підвищення кваліфікації співаків.

Майже кожен з державних театрів Білорусі має при собі хор, так само єсть добрий хор у Державного Мандрівного театру У. Галубка.

В Менському єсть єврейська капеля. Білоруське земляцтво в Москві з'організувало білоруський хор, що іноді виступає по роб. клюбах, на радіо, в білоруському клюбі. Склад цього хору—переважно студенти-білоруси.

Окремі робітничі клюби Менську мають свої робітничі хори, що обслуговують виключно потреби клюбів.

Заслуговує уваги оркестра народніх інструментів при Менському музтехнікумі (цимбали, ліри, жалейки). Ця оркестра, подібно до Харківської при клюбі Металіст, робить спроби організації з народніх інструментів симфонічної оркестри. Спроби вдалі й цікаві.

При кожному педтехнікумі і в Менську, і на провінції є непогані студентські, хори, які не тільки виступають з демонструванням білоруської народньої пісні та творів сучасних білоруських композиторів, а ще й збирають народні пісні, пробують їх гармонізувати.

З відатніших композиторів Білорусі відзначимо Тіхоцького (в Бобруйську), що написав кілька білоруських симфоній, Чумкіна (в Могильові), що написав 54 композиції для хору, 4 симфонії, музику до опери „Звільнена праця" і т. ін., Аладова—автор першої білоруської опери „Тарас на Парнасе", Равенського (в Москві), написав кілька романсів, кантати, Анцева, Гриневіча, Ігнатовського, що входять у склад музично-етнографічної комісії Булоруської Академії Наук. Білорусь ще не має окремого музичного товариства та об'єднання композиторів. Ті композитори, що єсть, об'єднані доки що Муз. етнограф. комісією БАН.

На Білорусі маємо 3 приватні музичні школи (Гомель, Могилів, Вітебськє). Їх намічено реорганізувати в державні. Так само намічено перетворити музтехнікум в консерваторію. Там же утворено клясу сольного співу. Найкращих студентів з технікуму, по закінченню його, НКосвіта посилає продовжувати музичну освіту до Москви. З 300 студентів за соціяльним станом на 25% діти селян і робітників. Отже, перед НКО БСРР невідкладне завдання цей відсоток зробити більшим і в такий спосіб підготувати керівників музичної справи.

Треба не забувати, що майже єдиним провідником нової пісні й музики в широкі маси є школа. Єдина капеля білоруська мало виїжджає з Менську, робітничі хори так само, і тільки школа організацією концертів, роботою своїх хорів та музичних гуртків несе музику в масу. Ось чому важливу ролю має склад студентів музтехнікума та педтехкумів, бо що більше буде там селян і робітників, тим більше дістане школа й робітничі клюби керівників музичною справою. Кількаразові спроби музтехнікуму виступати з операми, силами своїх студентів, дали гарні наслідки.

Опера потрібна на Білорусі, і організація її єсть в п'ятилітньому пляні культурного будівництва. Правда, її утворення залежить від того, коли буде збудовано в Менську новий театр. Доки що Менськ має один невеличкий міський театр, малий і для театру драматичного.

Нещодавно в НКО Білорусі відбулося засідання комісії в справі будови нового театрального приміщення. Ухвалено розпочати підготовну роботу. Театр буде на 2500 місць. Обійдеться він в 1.200.000 карбов.

Працюватиме в новому помешканні Білоруський Держтеатр, Євр. Держтеатр, опера. При театрі буде клюб-читальня. Питання про місце будови й методи обслуговування широких працюючих мас виносять на обговорення суспільности.

Нам довелося чути виступи з окремими аріями оперними студентів музтехнікума. Це молоді, сильні голоси, що з успіхом могли б постійно співати в опері. Та й вистави „Русалки", „Фауста" їхніми силами кажуть за те, що Білорусь вже може думати про оганізацію постійного оперного театру.

Останні відомості свідчать, що музтехнікум діяльно готується до організації Білоруської опери. Студенти випускних курсів розучили оперу „Севільський Цирульник", робляться переклади інших опер, в тому числі української оригінальної.

Зле стоїть справа в Білорусі з філармонією. Що правда, Головмистецтво НКО БСРР приступило до організації в Менську Білоруської філармонії, але коли її буде утворено—невідомо. Доки що всією роботою по регулюванню виступів співаків і різних гастрольорів відає посередробмис. Але потреба „Білфілу", на зразок руського „Софілу" чи українського „Укрфілу" — це невідкладне завдання, бо тільки це одно може врятувати білоруського слухача від різних халтурних виступів та налагодить як слід взаємний обмін гастролями музичних організацій.

І тут виступає на перше місце питання про якнайбільший зв'язок і допомогу з боку „Укрфілу". Україна багатіша на різні капелі, ансамблі, квартети, оркестри. Але крім капелі бандуристів та гастролів капелі „Думка", Білорусь ще нічого не чула й не бачила з музики України. Чому ж наші музичні організації нехтують подорожами до Білорусі, а наше Управління мистецтв НКО про це не думає і не нагадує? А Білорусь давно чекає на цю культурну допомогу своєї „синьоокої сестри—України". Тим більше, що велика зрозумілість нашої мови білорусам значно полегчує гастролі там.

Цю справу культурної допомоги Білорусі в галузі музики треба поставити на порядок денний і ВУТОРМ'у, і Управління Мистецтв, і чи не в першу чергу нашому, ще молодому, але все ж діяльному „Укрфілові".

Мих. Биковець

ДЕРЖАВНА ПЕРЕСУВНА ОПЕРА ПРАВОБЕРЕЖЖЯ

Пересувна опера правобережжя має ту ж само установку й завдання, що й опера лівобережжя, про яку містилося статтю в журналі „Муз. Мас." ч. 1.

Пересувна почала свої вистави у м. Вінниці з репертуаром: Лисенко „Тарас Бульба", Гуно—„Фауст", Россіні—„Севільський цирульник", Даргомижський—„Русалка", Верді—„Аїда", Бізе—„Кармен" та балет Глієра—„Червоний мак" і Чайковського—„Лебедине Озеро".

Постановками опери керували (тимчасово) Харківський режисер Каргальський та режисер Давидович.

Ансамбль опери в цілому дуже гарний. Відчувається єдність, колективізм і велика праця. Чудовий хор з гарними голосами, гарна оркестра та молодий балет, власні декорації кращих українських художників, строї харківського театру, бутафорія, перуки—все це сприяло незабутньому враженню від вистав. За кращі вистави з репертуару опери слід вважати „Тараса Бульбу" (в постановці Каргальського), „Аїду" (в постановці Давидовича), „Севільський Цирульник" і балет „Червоний Мак".

Крім того в репертуар пересувного буде включено дві опери сучасних композиторів.

Пересувна в своїй праці відкинула старі театральні традиції давати від-

повідальні ролі артистам—„із стажем" і широко відкрила двері для молоді, що закінчила Радянські музично-виховні заклади. Більшість артистів пересувної молодняк з великими вокально-музикальними здібностями. Колектив опери дбає й за громадські обов'язки, доказом чого були вистави-концерти на користь фонду індустріялізації та оборону країни. Матеріяльний прибуток від цих вистав дав понад 1 000 карбов.

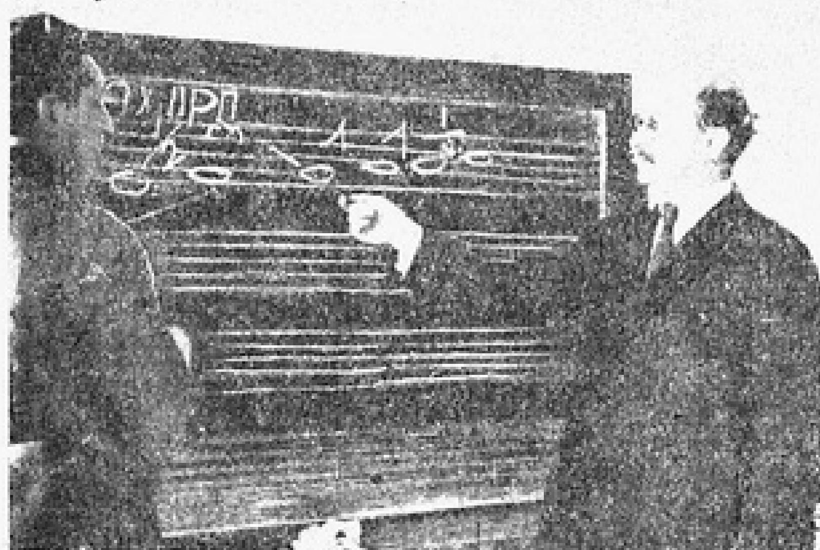
В цілому опера добрий життєздатний колектив, що має в майбутньому широкі перспективи.

Пересувна опера є надзвичайно показове явище в царині розвитку й піднесення Української культури, як яскравий доказ нашим закордонним ворогам, що наша радянська культура росте й шириться.

м. Житомир. **Євг. Томашівський**

КИЇВСЬКА РОБІТНИЧА КОНСЕРВАТОРІЯ

Ініціятором утворення в Києві робітничої консерваторії була робітнича молодь, жменька людей, що мали музичний слух та здатності і яким був закритий вступ до музтехнікумів чи ВИШ'ів через недостатність музичної підготовки. На допомогу цій групі прийшла Київська Окрпрофрада й музичні заклади, утворивши



Лекція з теорії музики

робітничу консерваторію, але ніхто тоді ще не уявляв собі чітко, в які форми виллється її робота. Однак, нова справа остільки зацікавила робітників, що лише тільки появилася об'ява про прийом заяв, як разом посипався цілий дощ їх. На кожне вакантне місце припадало по 10 осіб. Довелося припинити прийом і першого ж року було прийнято вже понад сто слухачів.

Про роботу консерваторії дуже мало хто знає, а проте робота її цікава. За рік свого існування консерваторія пробобила вже чималу роботу щодо втягнення робітничих мас в лави музробітників, які мають винищити по робітничих клюбах халтуру.

Зараз в консерваторії 350 слухачів, з яких понад 70% — робітники з виробництва. Всі ці місця було розподілено серед усіх профспілок. Українців—45%. Майже всі дисципліни викладається українською мовою. Серед слухачів є кілька товаришів з цінним голосовим матеріялом, слухом, яким надалі можна пророкувати добре майбутнє.

Перший учбовий рік пройшов дуже вдало. Слухачі набули за 5 місяців добрих теоретичних знань і майже всі перейшли на другий курс.

Учбовий плян разраховано на 10 місяців. Цього року навчання відбувається щодня, не виключаючи й неділь та інших святкових днів. Кожний слухач має на тиждень 12-годинне академічне навантаження. Склад викладачів — 45 осіб, чого цілком досить.

Я навмисне посидів кілька вечорів на лекціях у різних клясах, до всього уважно додивляючись та прислухаючись, і переконався, що робконсерваторія вже має чим похвалитись та пишатись. Придивляючись до слухачів, переконуєшся, що більшість їх з металюргійних підприємств, залізничих, трамвайних майстерень, арсенала, де панує робітнича дисципліна, праця й свідомість. З якою увагою прислухаються вони до кожного слова лектора, до кожного його руху, закидають лекторів запитаннями: до якого клясу належав той чи інший композитор, що він дав людству, що про нього писали в літературі й пресі, де про нього прочитати, чи важко виконувати той або інший твір і т. д. Їх тяжіння до музики та музосвіти — величезне.

Існуючі добровільні семінари для відсталих слухачів показали свою повну життєздатність. Завдяки семінарам пощастило елементарну теорію закінчити замісць кінця учбового року ще наприкінці першого півріччя й зайвину часу використати, щоб пробобити дальші музичні дисципліни.

Зорганізована при консерваторії музична бібліотека все більше поповнюється книжками й нотами (багато з них подарували викладачі). Серед подарованих книжок—повна збірка творів Шопена, Бетговена, Шуберта й інших композиторів, багато книжок скрипкової літератури, що їх нині дуже важко знайти на ринкові. Бібліотека вже нараховує 350 примірників.

Не обмежуючись своєю внутрішньою роботою, консерваторія дає концерти по робітничих клюбах, на підприємствах та радіо.

Незабаром відкривається новий кляс народніх українських інструментів.

Кепсько стоїть справа з репертуаром. З 300 музтворів вокального факультета одібрано було

лише 25. Трохи важкувато з грішми. Деякі спілки відмовляються платити за своїх членів і місцевий бюджет не виконує своєї обіцянки, алеєсподіваємось це буде врегульовано.

Я. Ханчін.

ВІД РЕДАКЦІЇ. У своєму дописі автор не зазначив цілевого настановлення робітничої консерваторії.

За ухвалою Музичної комісії Держ. Наук.-Метод. Комітету НКО від 22-IV 1929 р. робітничі консерваторії мають за завдання:

1. виховувати активного споживача музики й музичної науки;

2. виховувати масового клюбного слухача та учасника музичних і хорових гуртків;

3. виявляти серед робітництва й незаможнього селянства музично-обдарованих осіб для надсилання їх до відповідних учбових музично-професійних закладів.

МУЗКУЛЬТУРУ—МОЛОДІ

При робітничому клюбі ім. Артема на Рудні ім. Комінтерну Криворізької округи є два оркестрові гуртки — духовий та струновий за керівництвом т. Ткаченка М. І. Обидва гуртки ще молоді. Хоровий утворився в листопаді 1928 року з молодих гірняків, що раніш ніколи не грали. Заняття гуртка провадяться щоденно, вранці й увечері в залежності від змін на виробництві. Крім опанування технікою гри на інструментах та ознайомлення з теорією музики в гуртку з ініціятиви керівника й комсомольців раз на тиждень провадяться бесіди на біжучі політичні й господарчі теми, які ведуть прикріплені комсомольці. У складі гуртка 19 осіб, з них 12 комсомольців. Ці комсомольці, не зважаючи на велике навантаження комсомольською та громадською роботою, одвідували акуратно всі репетиції.

Струнний оркестр організував т. Ткаченко у лютому місяці цього року з руських народніх інструментів; складається він з 18 осіб, з яких 9 комсомольців.

Обидва гуртки до своєї роботи ставляться з виключною акуратністю. 20 квітня ц/р. за ініціятивою цих гуртків у клюбному театрі було впорядковано музичний вечір громадського перегляду роботи цих гуртків. До цього дня заготовлено було анкети для роздачі слухачам, щоб таким чином вивчити потреби й побажання робітника - гірника, а також силами гуртківців було випущено стінгазету, в якій відбито побут та працю гуртківців.

Програма виступів гуртків складалася з різних творів. Духовий оркестр виконав марш „Важка артилерія", „Ей, ухнем" (Глазунова), „Дубиноньку", попурі з революційних пісень. Програма струнового оркестра складалася з російських та українських пісень. Перед виступом дано було коротеньку інформацію про працю гуртків. Вступ гуртків та програма справили на слухачів гарне враження. В духовій оркестрі добре прозвучав марш з його чітким ритмом, гірше „Ей, ухнем". Найкраще враження справила струнна оркестра (це в нас—новина), що мала великий успіх у слухачів.

В гуртках чудова (свідома) дисциплінованість. Після громадського перегляду відбувся обмін враженнями слухачів. На нашій рудні це перша спроба втягнення слухача в обговорення питань роботи музгуртків та прослуханої програми.

В обговоренні взяло участь 10 чоловіка. Думки всіх промовців стикались на тім, що наші музколективи проробили велику культурну роботу щодо музичної освіти робітничо молоді; висловлено побажання перевести громадські перегляди роботи всіх художніх гуртків клюбу: хорового, драматичного, жив. газети та гуртка образотворчого мистецтва.

Слід побажати, щоб музгуртки клюбу ім. Артема за керівництвом тов. Ткаченка поширили й поглибили свій репертуар, ставлячи наголос на твори сучасних революційних українських композиторів, і тим би несли в робітничі маси пролетарську українську музичну культуру.

К. Малишко.

ВІД РЕДАКЦІЇ. Радимо й іншим муз. та хор. гурткам взяти приклад з цих гуртків рудні ім. Комінтерну щодо організації обговорення авдиторією роботи й репертуару гуртків.

Обговорення треба скеровувати в таких напрямках: 1) оскільки роботу гуртків забезпечено коштами, керівництвом, помешканням, нотами, книжками й інструментами; 2) чи ведеться в гуртковї музично-виховну й політично-виховну роботу; 3) як гуртки беруть участь у кампаніях, зв'язаних із соціялістичним будівництвом (п'ятирічка, соцзмагання, ударні бригади, колективізація сільського господарства й ін.) та рев. святах; 4) чи розгорнув гурток музично й політично-виховну роботу серед робітництва й селянства і чи поширює її поза межі свого клюбу чи сельбуду; 5) чи відповідає цій роботі репертуар гуртків і т. д.

Музгурток N-го автомотобатальйону



ДОПИСИ З МІСЦЬ



Хоргурток гірників при палаці культури ім. ЦК Спілки Гірників під кер. дириґента **П. Сумного** (спереду в центрі)

Лохвицька струнна оркестра за роботою.

Напочатку цього року виникла в учнів лохвицької профтехшколи думка організувати струнний музгурток. Охота до цього була велика, але не було ні музінвентарю, ні нот, ні коштів на придбання їх. Та при бажанні чого не досягнеш. Знайшлося кілька інструментів, правда, здебільшого поламаних, не налагоджених. Взялися до роботи хлопці, полагодили, одремонтували, закупили струни й склали оркестру. Спочатку виступали лише на шкільних вечірках, а далі— в сельбуді, селах, на цукроварні по робклюбах. Помалу оркестра зажила великої популярности. Де б не виступали—завжди заля повна, приймають з захопленням. Кілька десятків виступів протягом недовгого часу — покажчик енерґійної роботи музгуртка. Але потрібна матеріяльна підтримка так від школи, як і від інш. культурно-освітніх установ, бо коштами оркестра зовсім не забезпечена (всі виступи свої провадимо безплатно), а гроші потрібні: на ремонт, на придбання інструментів, сучасного репертуару, необхідного приладдя тощо. Сподіваємось, що відповідні місцеві установи звернуть на це увагу й підтримають всіляко цю корисну роботу музгуртка.

Вол. Б-ко.

Гірняцький хоргурток при палаці культури ім. Ц. К. Спілки Гірників. Справа організації співочих гуртків по копальнях Донбасу досі була занедбана,—дбали більше про драмгуртки. Отже і наша копальня „Молодий комунар" на Артемівщині належала якраз до таких копалень. Першу спробу зорганізувати гурток зробив голова правління клюбу т. Величаєв, але справа не посунулася вперед, бо керівникам-аматорам бракувало і досвіду, і знань; але все таки підвалину було закладено. З початку листопада м. р. починається новий період у житті нашого гуртка, бо керівництво перейшло до рук досвідченого дириґента. П. Сумного. Протягом п'яти місяців репертуар поповнено новими революційними й народніми укр. піснями, поновлено й збільшено склад гуртка, що сягає 60 чол. Нині гурток прагне налагодити звязок з ВУТОРМ'ом, щоби завжди бути в курсі музичного життя України та мати керівництво у виконанні чергових завдань музичного фронту.

В. Вередників

Хор Остерської трудшколи працює вже кілька років, але праця його пожвавилась лише останнім часом, відколи почав працювати новий керівник М. Безуглий, що поставив собі за завдання: підвищити дисципліну в хорі, поновити репертуар та звернути пильну увагу на художність виконання. Наколи досі хор керувався в своїй роботі смаком слухачів, йдучи у хвості маси, то тепер навпаки, керівник підняв і хор і масу до розуміння дійсно художніх музичних творів революційних композиторів. Жодне революційне свято й кампанія не проходить без виступу хору, отже хор є певним чинником громадського культурного життя в Острі.

Є. Павлова.

Роменська капеля ім. Леонтовича на селі.

Цього року капеля вирушила у подорож по району. Відвідали Лохвицю, Млини, Харківці Безсали тощо. Правду кажучи, ніхто не сподівався на такий великий успіх, що його мала капеля цього року. Правда, на першому концерті слухачів було не дуже густо, все більше вчителі та службовці, але вітали з захопленням, а на другому виступі заля була повна, і, що особливо приємно, було багато робітництва та селян.

Далі по всіх селах, де б не виступала капеля, вона мала такий же успіх. Цьому сприяли добірний репертуар та художнє виконання його. У Лохвиці капеля дала об'єднаний концерт з місцевою капелею „Рух". Отже, цього року свою роботу просунення музики в масу капеля проробила досить успішно. Але цього замало,—треба одвідати всі села району та колективи, для яких ці концерти були б великим святом, і допомогли б (при певній ув'язці) переведенню сучасних кампаній соцбудівництва на селі.

Вол. Степовий.

Використайте сили, організуйте культроботу. Село Глобино — велике, — районовий центр. Є цукроварня, маслозавод, млин на весь район. Чимало молоді з села вчиться по вищих школах. Таке село потребує й розгорненої культроботи зокрема музичної.

Але ці потреби населення задовольнити нема чим. Нема в нас ні хору, ані музгуртка. А проте є у нас багато молоді, що грає на народніх інструментах і прагне утворити музгурток та бракує організатора, керівника, що взявся б до цієї справи. При нашій семирічці є вчителі, які змогли б налагодити цю справу, та, ба, очевидно немає охоти до цього. У школі ж є навіть і інструменти, які лежать без діла аж з того часу, як виїхав старий керівник оркестри. А оркестра була добра, перша на всю округу. Молодь Глобина просить допомогти їй в цій справі, бо вже набридла нам та „музхалтура", що доводиться чути її на вулиці та на досвітках. Дайте справжньої культури пролетарської! Дайте хоч одного керівника—хоч у складчину: сельбуд, цукроварня, млин, маслозавод. Невже не спроможетеся!

Пилип.

Від редакції. *Звертаємося до культустанов та тов. культробітників Глобинських: прийміть нарешті до уваги цей крик наболілої душі, прислухайтесь до культурних вимог села, дайте керівника, налагодьте музгурток, бо очевидно і сили є й охочих багато! Справа лише в організації та невеличкій грошовій допомозі.*

Хоргурток при Котельвянському сельбуді добрий гурток, що працює вже три роки без перерви під орудою викладача співу семирічки М. Руденького. Склад хору 30 осіб, репертуар чималий (73 речі). Співанки двічі на тиждень— відбуваються регулярно. Цього року одсвяткували „День музики" вкупі з музгуртком.

Але є й хиби: бракує чоловічих голосів, часто міняється склад хористів, приміщення для співанок дужо погане. Оці прикрі умови гальмують до деякої міри роботу гуртка і не дають змоги поширити роботу на район.

Музгурток Шамраївської цукроварні існує при клюбі цукроварні поруч із драмгуртком. Ставлення до гуртків з боку правління однаково уважне. Здається все гаразд, та проте не так воно на ділі. Наш музгурток, що складається з 11-ти чоловіка молодих музикантів став, як кажуть, „кирпу задирати". Під впливом свого капельмайстра гурток став вимагати від правління, щоби воно відраховувало з кожного виступу музгуртка деякий відсоток в кишеню музикантів і капельмайстра. Це тим більше дивно, що капельмайстрові дано при клюбі штатну посаду й порядне утримання, а музиканти ледве-ледве стали на ноги за допомогою того ж таки клюбу. Цей ухил в бік низькосортного халтурництва є для клюбного гуртка ухил нездоровий, і спілка цукровиків мусить почистити гурток від „любителів монети".

Софрон

Хоргурток Бердянського педтехнікуму справив оце свій 5-тирічний ювілей. Гурток добре налагоджено, співанки відбуваються регулярно, робота йде за пляном. Керує незмінно всі 5 років Д. І. Полулях. В репертуарі є й твори оперові, зах.-европейських та рос. композиторів. Хор перший на Бердянщині поніс свою культуру на село. Всякі зовнішні перешкоди не заважають йому виконувати свій культурний обов'язок. Хористи пішки йдуть до підшефних сел за 8—10 кілометрів і в погоду і в непогоду. Іде ввесь гурток в повному своєму складі—100 чоловіка. Підчас революційних свят, хоргурток, крім виступів на селі, виступає й по „клюбах" м. Бердянського. Влаштували цього року при клюбі „Металіст" „День музики", що пройшов дуже вдало, робітники не шкодували оплесків.

За програмом техникума кожний студент повинен вміти керувати співами і цього ми вже досягли. З 32-х випускників поточного академ. року всі здатні до цього, а чотирьох студентів навіть висуваєм на диригентів хорів.

Треба сказати, що адміністрація іде назустріч добрій організації муз. виховання студентів і уже придбано десять скрипок, гадається придбати й бандури, вчитися грати на яких є чимало охочих.

В. Бубир.



Хоргурток Бердянського педтехнікуму під кер. диригента **Д. Полуляха** (сидить у центрі справа)

Хор 1-ої залізничої трудшколи ст. Полтава.

З жовтня 1927 р. хор перетворився на мішаний, бо учні, що закінчили школу не поривали зв'язку з хором. На цей день хор має в своєму складі 85 чол. Репертуар складається з 60 речей. Протягом навчального року хор багато разів виступав на радіостанції, у залізничому клюбі, в центр. клюбі піонерів і т. д. В березні виїжджали в Нові-Санджари, в порядку участи в переведенні посівкампанії: на зароблені з цього концерту гроші придбали 11-рядкову сівалку для Забродківського осередку КНС. Загальні збори гуртка ухвалили не припиняти роботи й підчас літньої перерви й щонеділі збирались на співанки.

Учень **Євген Тарабан.**

Музгурток при ст. Куряж Дон. залізниць

Організувався гурток з ініціятиви місцевкому ст. ст. Куряж та Основа, з яких останній допоміг матеріяльно, а також і в організації музгуртка. Обидва місцевкоми відрахували 280 крб. на придбання музінструментів. До музгуртка записалося 21 чол., взяли платного керівника і за перший же місяць вивчили сяк-так нотну грамоту, а далі взялись вивчати й муз. п'єси. Маємо на сьогодні в репертуарі: „Інтернаціонал", „Шахта № 3", „Веселий Горьковець", „Беженка", „Тайни серця", „Незабытая любовь" „Венгерский танец" і т. д. На жаль зараз гурток припинив свою працю за відсутністю керівника, але, гадаємо, не на довгий час.

І. Зосименко.

Від редакції. Гурткові треба звернути пильну увагу на добір репертуару, бо з таким репертуаром, що його навів дописувач, соромно виступати на 13-му році Жовтневої революції. Давно вже час позбутися отих заялозених вальсів „Шахт № 3", „Тайн сердца" й інш. макулатури та йти в ногу з сучасним пролетарським культурним життям, даючи революційну та добірну клясичну та народню музику.



Гурток дітей-бандуристів—вихованців Полтавського будинку незрячих

Гурток дітей-бандуристів, вихованців будинку незрячих у Полтаві, працює з вересня минулого року. Керує гуртком Панасенко—член Полтавської капелі бандуристів. Роботу спрямовано на те, щоби діти могли бути керівниками по хатах-читальнях. Репертуар здебільшого революційний і досить великий (35 пісень). От що пише людина, що чула їх виступи в 9-ій трудшколі в Полтаві: „Діти співали й грали з глибоким почуттям, сильно вражаючи дітей своєю піснею. Мало кому із зрячих доводилося чувати таку силу оплесків, що їх дістали ці молоді сліпі співці". Нині дехто з цього гуртка вже пішов на керівника співу та гри в клюби.

М. Лазько.



Хор 1-ої залізничної трудшколи ст. Полтава під кер. дир. **П. Шаповаленка** (2), 1-й—завшколи П. Хоменко

Хоргурток Горлівського палацу культури

(Фото на 41 ст.)

Гурток існує з 1 листопада м. р. й складається з 30 осіб. В своєму репертуарі гурток ставить наголос на революційній та побутовій народній музиці. Жодне революційне свято чи то кампанія не проходять без активної участи хоргуртка, який набрав великої популярности серед робітничої маси. На початку червня гурток виїздив у Святогорське, де давав концерт для підшефного артполку.

М. Н.

Кремінчуцька окркапеля ім. Лисенка.

Протягом піврiччя капеля провела 28 кон-



Хоргурток Горлівського Палацу Культури під кер. **М. Новохатнього**

цертів в м. Кремінчуці, Крюкові й на селах. Враження від виступів капелі, якнайкраще й вона набуває великої популярности серед трудящих. Правда—кількісно капеля зменшилась майже вдвоє (замість 70-80 чол. — 40), але якістю склад нині далеко кращий. Покращало й матеріяльне становище її. Капеля має з місцевого бюджету 5.500 крб., від кооперації—2000 крб., що з прибутками від концертів дає тисяч вісім на рік. В червні місяці капеля виїздила до Полтави для спільного концерту з Полтавською капелею в клюбі залізничників та міському театрі. От що пише „Більшовик Полтавщини" з приводу цього концерту... Кремінчуцька капеля показала справжні, не спірні досягнення... Підбір голосів чудовий, обробка мистецька. Деякі складні пісні хор виконував без диригента. але співав так чітко, і з такою силою художнього вислову, що від разу видно роботу не обиякого майстра... Увесь концерт дав повну художню насолоду і просто жаль бере, що не всі робітники Полтави змогли прослухати його"

I. К.

Від редакції. Виступи капелі без диригента визнаємо за доцільні лиш в тому разі, коли це є метода для розвинення в капелян почуття ансамблю, ритмічности й колективної праці над штраковкою. Коли цього немає, то такі виступи є фокуси, що базуються на сліпій виучці, дресировці і їх капелі треба вижити з практики.

Бажано мати од капелі докладні відомості про репертуар і причини малої кількості концертів.

Співочий гурток при Васильківській семирічці (Дніпропетровщина).

Гурток засновано викладачкою Ю. Безрученковою, про віддану працю якої читачі „Муз.-Мас." уже досить знають (див. „Муз.-Мас." № 2 29 р.—„На червону дошку"), коло року тому. За час існування гурток дав уже 1 платний і 5 безплатних концертів, де виконувалося народні та революційні пісні. З останніх треба відзначити—„Урожайний марш" („Досягнемо врожаю ми"—додаток до „М.-М." № 7-8 29 р.) Богуславського, „Гей у нашому селі" та „12 косарів" того ж автора. Ці пісні, як дійсно масові і близькі тематично, мали великий успіх і агітаційне значення. Гурток ухвалив вітати К. Богуславського.

І. Дубовик.

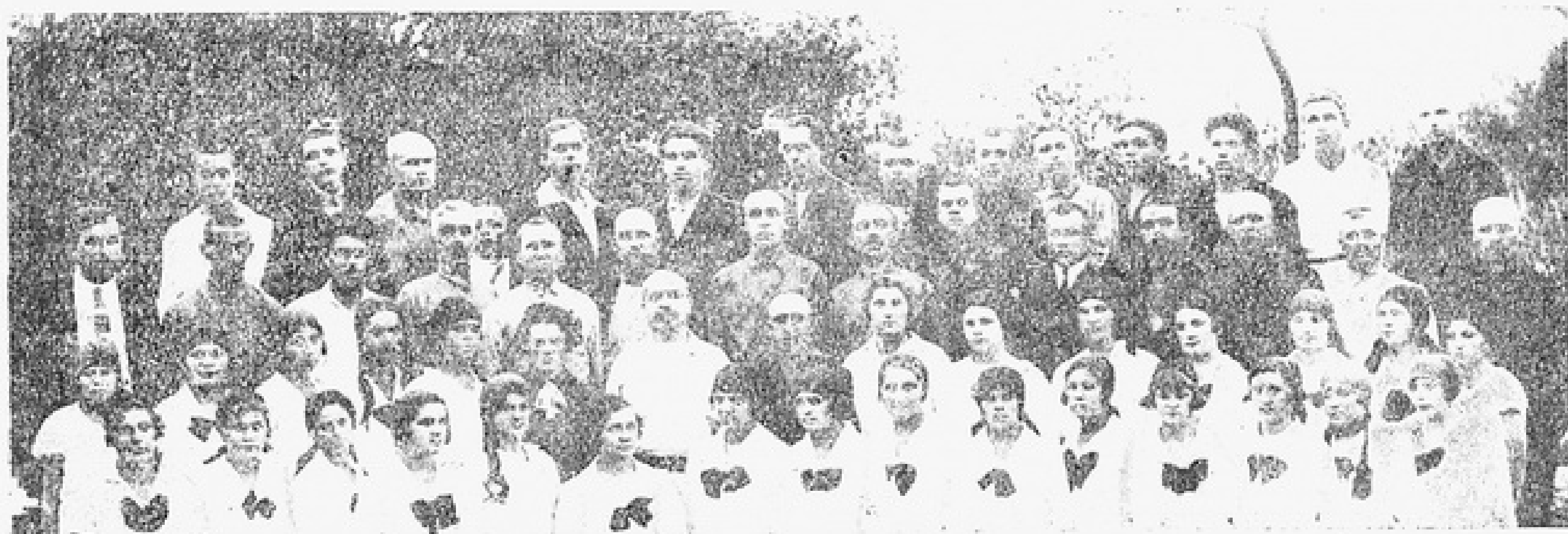
Струнний ансамбль Коростишівського педтехнікуму.

Найбільшою перешкодою в організації музгуртків на периферії є відсутність продажу народніх інструментів, а здебільшого й коштів на придбання їх. Студенти Коростишівського педтехнікуму подолали ці труднощі. З ініціятиви композитора члена ВУТОРМ'у Б. С. Шишкина пощастило організувати минулого року струнний ансамбль. За відсутністю лют та мандол замінили їх гітарами, скинувши з них по 3 струни та граючи на них медіяторами. Перший виступ відбувся в сельбуді на 11-тиріччя Жовтня. Виконали „Яблучко" Глієра та „Марш Будьонного". Після першого вдалого виступу дали низку концертів. Виконували „Колискову з оп. „Садко" (з співом), „Дударика" Леонтовича, „Серенаду" Шуберта, „Гуцульський танок" Богуславського й т. інш. Гурток працює енергійно і є надія, що він поступово поліпшуватиметься якісно та зростатиме кількісно.

Б. Блюм.



Струнний ансамбль Коростишівського педтехнікуму під кер. композитора **Б. Шишкина** (сидить зліва 4-ий)



Хор Смілянського робклюбу залізничників під кер. С. Калитенка (7-й в 2-му ряді)

Хоргурток Смілянського робклюбу залізничників

Заснувався хор під орудою Калитенка ще 1923 року. На сьогодні гурток являє собою міцний художньо-витриманий колектив з 60 осіб — робітників та службовців залізниці. Працю провадиться пляново, починаючи з нотної грамоти й кінчаючи внутрішньою виховною роботою серед гуртівчан. Репертуар великий і добрий. Тяжкою перешкодою в нормальній праці гуртка є перевантаження позаплановими виступами, брак сучасного репертуару, музично культурна самотність гуртка, відсутність постійного зв'язку з інш. хорколективами та жвавого обміну з ними досвідом. Єдина порада журнал „Музика-Масам". На округових змаганнях Шевченківщини хор посів перше місце.

Невідомий

Струнний гурток Смілянського робклюбу залізничників працює з 1924 р. під орудою того ж таки невтомного Калитенка. Спочатку серед гуртівчан було лише один-два так-сяк знайомих з нотною грамотою. Було й недовір'я й негативне ставлення до гуртка та до продуктивности праці його,—мовляв, „цей гурток не для клюбу, мало дає виступів". Але гурток, вперто працюючи, першим же своїм виступом розвіяв ці ворожі настрої. Гурток почав працювати ще жвавіше, але ненадовго. Восени більшість гуртівчан роз'їхалися і праця занепала. Лише з 1926 року пощастило знов зорганізуватися, і нині робота йде невпинно й пляново, складаючись з таких моментів: вивчання елементарної теорії музики, культурно-виховна праця, обслуговування клюбів, колії, околишніх сіл і т. інш. За час існування гуртка через нього пройшло понад 100 осіб. Щоби поліпшити матеріяльний стан гуртка було дано низку платних концертів, які разом з дотацією від клюбу пішли на задоволення потреб гуртка.

1928 року був засновний і струнний гурток при Бобринецькому робклюбі залізничників, який є так би мовити, філією Смілянського гуртка. Навчання провадиться окремо, а репетиції й концерти спільні. Об'єднаний склад гуртка: старша група—30 осіб, і молодша—теж 30 осіб, а разом 60 осіб. На округових змаганнях Шевченківщини гурток посів перше місце.

Невідомий

Олександрівський музгурток (на Полтавщині)

Мовчазний та непривітний стояв у селі нашому сельбуд. Відвідувачі тинялися з кутка в куток, бракувало культурної розваги. Та от прислали на село молодого енергійного вчителя Гордієнка С. Разом з демобілізованим червоноармійцем Боярчуком Д. поставили вони руба перед правлінням сельбуду питання про організацію музгуртка. Позбирали по селу які були інструменти, понатягали струни—заграв гурток. Молодь охоча до музики й придбала інструменти і на свої кревні копійки. Наприкінці минулого року гурток виріс з 5 осіб до 24 чол., серед них — четверо дівчат, а ще 10 чол. підготовляються до вступу в окрестру. Обслуговують сельбуд, а часто виїжджають у райцентр та інші села. Під музику іноді й співають українських та руських пісень. Сельбуд завдяки музгурткові привабив до себе не тільки молодь, а й старих селян.

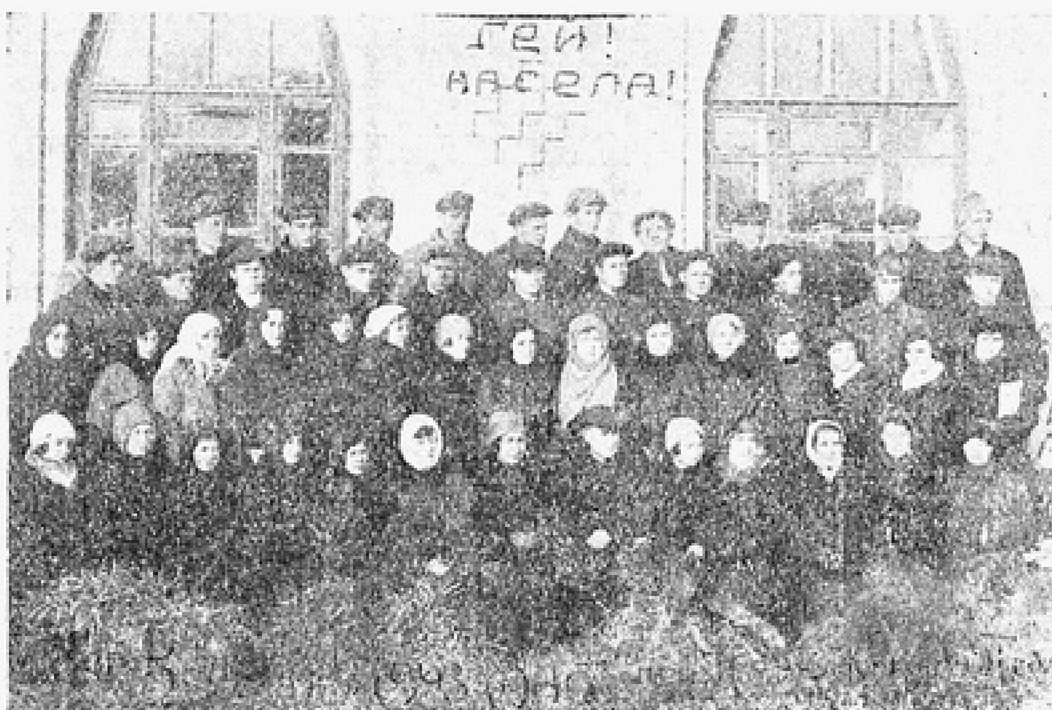
С. Вербицький.



Музгурток Олександрівської х.-ч. на Полтавщині. 1-ий—організатор і керівник т. **Гордієнко**, 2-й—його помічник т. **Боярчук**

Хоргурток при Корсунському педтехнікумі працює з 1923 року, але праця його зазнає великих перешкод, головним чином, за браком постійних керівників. Лише три місяці тому, вона пожвавилася, завдяки тому, що керівником гуртка став т. Шульгач — енер-

гійний і досвідчений. Нині в хорі 74 чол., репертуар — понад 100 пісень. За перші три місяці роботи з т. Шульгачем хор зробив 19 виступів. Гурток ставить собі за завдання нести музкультуру в маси, обслуговуючи разом з тим різні кампанії (перевибори рад, антирелігійні, засівкампанія тощо), для чого робить часті виїзди на села. Оскільки селянам довподоби спів хору, видно хоч би з того, що вже по багатьох селах співають пісень з нашого репертуару. Ми викликаємо хоргуртки інших педтехнікумів стати до активної участи в переведенні кампанії за підвищення врожайности (Г. Р.).



Хор Корсунського педтехнікуму під кер. **А. Шульгача** (сидить в 1-му ряді)

Хоргурток с. Жеребці на Запоріжжі заснувався з ініціятиви вчителя семирічки З. Чижова в складі 18 осіб. Після двомісячної підготовки відбувся перший виступ, який справив гарне враження. Перед концертом т. Чижов виступив з промовою „Про музичновиховну роботу на селі", до кожного твору теж давалося коротеньке пояснення. Після першого виступу записалося ще 30 нових членів. Протягом майже 2-х років плянової роботи влаштовано 25 концертів, переважно безплатних. Невеликі кошти від платних виступів пішли на придбання хорової літератури й інш. Хор бере участь у створенні нового побуту, виступаючи на громадських похоронах та антирелігійних вечірках. У квітні минулого року з ініціятиви керівника хору було влаштовано на селі вперше „День музики". Церковних співаків приймали в гурток лише після того, як вони остаточно залишали церковний хор та відбували 3-х місячний стаж зразкової роботи в гуртку. Виступи провадили в декораціях, додержуючи одноманітности вбрання. Хор складається переважно з селян та робітників. В репертуарі укр. народні та рев. пісні, твори клясичні й сучасних укр. композиторів. Надзвичайним успіхом користуються кілька пісень-танків у гармонізації П. Боцюна, що виконуються в супроводі очеретяних дудочок, де водночас грають, співають і танцюють. У „день Червоної армії" хор співав поруч революційних пісень старих „салдацьких" пісень. („Соловей, соловей, пташечка" й т. інш.), щоби відтінити низькопробність та беззмістовність останніх у порівнанні з ідеологічно-витриманою й бадьорою піснею нової касарні. Слід зауважити, що керівник хоргуртка не тільки не одержує будь якої платні за свою невтомну працю, а ще й зазнає чимало неприємностей та перешкод. Конче потрібно, щоби посаду завсельбуду посідала людина культурна.

Недоучений.



Хоргурток с. Жеребець на Запоріжжі під кер. **З. Чижова** (в центрі)

НАШІ МУЗРОБІТНИКИ

ПОРФИР БАТЮК

Педагог-музика й композитор Порфир Кирилович Батюк народився на Зінківщині (Полтавська окр.) 8-III (25-IV)—1894 р. Музичну освіту дістав він у Петербурзі в муз. школі ім. Смоленського та співочій капелі, закінчивши науку із



Порфир Батюк

званням дириґента-вчителя співу й теорії музики. Додатково вивчав у Москві методику шкільного співу, гру на скрипці (у Вілкомирського) та спів (у Власова). З 1912 р. почав педагогічну працю на Україні, спершу в Зінькові, а востаннє—в Охтирці, викладаючи по школах та педтехнікумах муз.-теоретичні дисципліни, гру на скрипці й ф.-п. та методику й практику хорового співу й диригуючи хорами. 1918 р. разом із П. Толстяковим (композитор і диригент) заснували у Зінькові курси та муз. школу для підготовки музкерівників сільських хоргуртків. 1919 року там же викладав муз.-теор. дисципліни на курсах дошкільного виховання.

Працю в галузі композиції почав давно, але систематично працює з 1925 р. Друковано твори П. Батюка в журналах „Селянський Будинок" (1926-27 та—28 р. р.—20 пісень), „Сільський Театр" (за ті самі роки) та „Музика-Масам" (1928 р.). З окремо виданих творів має: „Жниварська пісня" (Т-во ім. Леонтовича), „Музична хрестоматія" для школи (ДВУ), збірка „Червоні свята" (ДВУ), „П'ять пісень на міш. хор" (ДВУ), „Народ стогнав" (нагороджено похвальною атестацією на муз. конкурсі з нагоди 20-тиріччя революції 1905 р. і видруковано).

Чимало творів П. Батюка ще не видруковані, серед них треба відзначити дуже вдалі „Фортеп'янові дитячі п'єски" на укр. нар. теми.

Цінною рисою творчої і педагогічної діяльности П. Батюка є скерування ним своїх музичних здібностей на створення масової пісні на теми соціялістичного будівництва (кооперування села, колективізація, індустріялізація промисловости і сільського господарства) та революційних подій і свят (твори на смерть Леніна, до Жовтневих свят, на 1-ше травня й ін.). При чому композитор будує свою музику на темах або елементах укр. нар. пісень, в стилі письма беручи за зразки твори М. Леонтовича та видатніших революційних композиторів УСРР.

Ю. Т.

Допомагаймо поширенню колективізації й перетворенню СОЗ'ів та артілів на великі колгоспи! Через колективізацію й зміцнення пролетарського проводу над союзом бідняка й середняка знищуймо куркулів, як клясу!

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ

Н. Кручинин—„Франц Шуберт“, критико-соціологічний нарис. ДВУ, 1929 р., Харків, Ц. 40 коп.

Брошура Кручинина має такі розділи: 1) „Від клясицизму до реалізму“ 2) „Життя Шуберта“, 3) „Творчість Шуберта“ і 4) „Висновки“.

В першому розділі автор, спираючись на твердження Плеханова та Луначарського, подає соціологічну аналізу клясицизму, як мистецької течії доби перемоги буржуазії над февдалізмом, і романтизму, як мистецьку течію, що відображала розчарування, невдоволення дрібної буржуазії і частини буржуазії середньої здобутками буржуазної революції (Великої французької).

Коли клясицизм у музиці позначився запровадженням принципу дуалізму, боротьби (сонатна схема) і так званої художньої правди в опері (Ґлюк, Моцарт). то романтизм культивував форми пісні, використовував народню пісенну творчість і прагнув поєднати музику з поезією, кохаючись у настроях містики, фантастики, втоми, розчарування і т. д Автор визнає романтизм за занепадницьку течію, що однак відогравала в процесі розвою музичного мистецтва й позитивну ролю тим, що він боровся з традиціями у музичному мистецтві, прагнучи нових формальних досягнень, що боровсь „з міщанським багном у ім'я внзволення людського“я“.

У розділі „Життя Ф. Шуберта“ Кручин подає перебіг зовнішньо-життєвих подій життя композитора, тим самим самим підготовлюючи ґрунт до аналізи творчости його, що її подано в дальшому розділі. Спираючись на цитати з праць Сакетті („Очерк всеобщей истории музики“). Браудо („Всеобщая история музики“). Івановського („Теория пианизма“). Каратигіна („Шуберт“), Чемоданова („История музики“), автор дає спробу формальної аналізи творчости Шуберта. Він констатує, що в ділянці вокальної творчости Шуберт плекав такі типи (за формальною ознакою) пісень: баляда, розвинений романс, романс, речитативна пісня, строфна пісня; за змістом пісні поділяються на такі циклі—„Прекрасна мельничиха“. „Оссіяна“, „Лебедина пісня“, „Зимова подоріж“. За автором Шуберт був великим ліріком і мельодистом, він перший синтезував звукову тканину з зоровими образами й надав акомпаніментові великий та своєрідний художній зміст..., геніяльно розв'язав проблему пейзажу в музиці..., брав повними жменями з скарбів народнього мистецтва й у вогні геніяльного надхнення відбивав у своїх піснях, силою велетенської інтуїції, справжню „народню стихію“ (стор. 32).

В галузі інструментальної музики Шуберт плекав форму симфонії, „внісши у симфонічний потік просту мельодику свого романсу“ (стор. 33), а також музику фортеп'янову, квартетну, скрипкову та оперну.

Такий в загальних рисах зміст брошури Кручинина, що мала висвітлити постать великого німецького композитора в зв'язку з сторічними роковинами смерти композитора, які урочисто відзначили по всьому світі в 1928 році. Книжка Кручинина має позитивне те, що автор дає першу в українській літературі ґрунтовну спробу марксівської й соціологічної аналізи тієї доби, що створила й оформила творче обличчя Шуберта, що виплекала ту течію—романтизм, на якій зріс він, і на ґрунті цієї аналізи розглядає його творчість, широко використавши для своєї праці російську й чужоземну літературу.

Негативними рисами книжки є її компілятивний характер, що, правда, не переходить до еклектизму, хоча, автор базує свою аналізу в значній мірі на висновках різних авторів, що належать до різ-

них таборів наукової думки. Завдяки цьому аналіза музичної фактури творчости Шуберта подана поверхово, неглибоко зовнішнє формально. Автор не загострив своєї уваги в належній мірі на тематиці творів Шуберта, що в значній мірі мала реалістичне настановлення, відображаючи як ьсамий побут дрібного буржуа (цикл „Прекрасна мельничиха“), так і його реалістичне сприймання оточення („Зимова подоріж“), і не в достатній мірі проаналізував ролю й місце в творчості Шуберта фантастичних образів. Завдяки цьому цілком правильні твердження Кручинина про те, що „Шуберт був дзеркалом свого часу, часу ранього романтизму..., „Співцем бюргерсько-романтичного, добереznового Відня“ (37 ст.), не рельєфно обгрунтовані.

Оминаючи і такі огріхи, як не повний бібліографічний реєстр творів про Шуберта, виданих російською й українською мовами (Глазунов—„Франц Шуберт“, 1928 р. та журнальні статті: Кручинин—Франц Шуберт“ в „Муз.-масам“ № 9 за 1928 рік, Шубертовське число журналу „Музыка и революция“ из статтями Луначарського, Глебова, Брюсової й інш., № 10, 1928 року), треба все ж визнати брошуру корисною і бажаною в бібліотеках музичних шкіл та масових музичних закладів та організацій.

П. Козицький.

НОВІ СОЛЬОСПІВИ

„Репертуар советской эстради“ ГИЗ, 1929 р.

а) Красев—„Сивая кобыла“, б) Давиденко—„Мать“, „Письмо“, в) М. Коваль—„Алкоголик“, г) М. Раухвергер—„Моряки“.

Питання про репертуар для радянської естради на сьогодні є надзвичайно актуальне. Естрада з її „циганщиною“, упадницьким жанром в стилі Вертінського, Германа, Хайта й ін.—по суті являє собою „перманентний“ (постійний) прорив міщанського, дрібнобуржуазного впливу в музичному мистецтві. Отже, вдалий новий репертуар естради мусить стати за головну зброю, з якою в руках можна буде зліквідувати ворожий прорив на музичному фронті.

Щож являють собою видання ГИЗ-у своїми текстами (ідеями), музичним їх оформленням та приступністю для сприймання?

Загальне враження від текстів творів, що їх розглядаємо, досить таки сумне. Наявність безпринципности, аполітичности, мовчанка на чергові актуальні завдання реконструктивного періоду—ось що кидається в очі при перегляді текстів цих творів.

Винятком є „Сивая кобила“, що розповідає про те,

„Как во плюшке родном
Горько затужила,
Расставаясь с мужиком,
Сивая Кобила“.

Затужила вона тому, що

„На просторе вольных нив,
Конь заржал железный“,

цебто—трактор. Однак і тут є сєрйозна вада: соціяльно-цінну ідею (реконструкція сільського господарства) подано нехудожньо, в дешевеньких виразах і образах, вульгаризовано (те саме можна сказати і про інші тексти, насамперед—„Алкоголика“).

А це одразу позбавляє пісню художнього змісту і разом з цим—його впливовости. Час уже перейти від дешевенької агітки до художньої і текстом і музикою пісні. Адже смаки трудящих мас надзвичайно підвищилися.

„Моряків“ у рівній мірі міг би співати матрос фльоти усякої буржуазної держави:

„Ми моряки,
Плечи широки...
Небо гулубое...
Жарко в кочегарке...
Море в бурю
Волны хмурит... і т. д.

І тільки гасло „Пролетарии всех стран соединяйтесь“, що стоїть на першій сторонці нот, нагадує, що цей твір має „пролетарське“ настановлення.

Під текстом „Алкоголика“—думаю, без вагання поставило б свій штамп блаженної пам'яти „Общество Трезвости“. Боротися проти піятцтва тільки „од красивого“—

„А на небе летают высоко
Чистоплотные резвые птицы,
И так ясно в дали синеокой
Первых звезд дуновенье дышит,
Каждый кустик, упругий и стойкий
Красотою и мудростью дышит,
Человек же лежит у помойки
И как труп ничего он не слышит“.

— тільки од „увещаній“—це не є метод боротьби з цим лихом в соціялістичному суспільстві. Трохи ліпші тексти „Письма“ і „Матери“. Проте вони також далекі від актуальних політичних питань сьоднішнього дня і своєю „унилістю“ наводять сум, викликають занепадницькі настрої.

Висновок—тексти в цілому вибрано невдало.

У виданих романсах маємо новину—український переклад (тов. Любовського). Але ця

„приємна новина“ в значній мірі „нейтралізується“ хибами і недоладностями перекладу:

Рус.: „И старалась забыть любя“
Укр. „Ти давно так листа не писав (Лист)“
Рос.: „Не идет ли к ней бродяжный сын“
Укр. „Чи не йде додому любий син“
Рос.: „Только я другой был думой занят,
По тайге дорога шла моя„.
Укр.; „Але я був занятий війною, (?!)
Крізь тайгу селянські (?!) йшли полки“ („Мати“).

„Чистоплотные птицы“ перекладено „чисте птаство“; „Красотою и мудростью дышить“— „Вроду (?!) й розум життя почува“;

Висновок видавництву треба уважніше ставитися до укр. перекладу, а співакам мати на увазі, що переклад не бездоганний.

Музика: — Побудова мелодії всіх творів свідчить про свідоме прагнення композиторів пристосуватися під смак маси і часом навіть, тієї маси, що звикла до пісень циганського типу, до старої естрадної літератури.

Це, зокрема, стосується до романсів Давиденка, і в кращий спосіб може бути проілюстровано на такому звороті мелодії:



що його подибуємо в обох романсах цього автора. Мелодика „Сивої Кобили“—побудована в „стилі“ російської нар. пісні, що його подибуємо у руських дилетантів. В „Алькоголикові“ Коваля—впливи Мусорського.

Питання про доцільність вживання в нових радянських творах для естради „стилю“ мелодики циганських романсів чи фалшивого „народнього“ складу категорично заперечуємо. Відзначимо лише, що композитори зуміли свіжими фарбами фортеп'янового акомпаніменту нейтралізувати до певної лиш міри ці набридлі „стилі“ мелодичного малюнку.

Справа в тому, що естрадно - циганський стиль мелодій живив смаки міщанської й дрібно-буржуазної верств, які й досі заховали свою активність і антисоціялістичне настановлення. Є факти, що підтверджують те, як міщанського походження мелодії, одкинувши радянський текст, доданий до них підчас революції, нині відроджують в масах босяцькі, роскладницькі тексти („нові“ тексти „Кірпічиків“). Отже, треба гостро засудити використання мельодійного стилю естрадно-циганської пісні та пісень інших, міщанського походження, бо це неминуче призведе до зміцнення міщанських деклясованих та дрібно-буржуазних елементів. Таким чином, той метод утворення репертуару радянської естради, який прийняли у своїй роботі т. т. Давиденко, Красев треба визнати за хибний, шкідливий, а їхні твори за небажані для виконання на радянській естраді.

І, нарешті,—ціна. Радянська естрада—то не естрада кафе та концертових заль; радянська естрада — то клубна естрада, а виконавець—широкі маси з робітництва і радянський естрадний репертуар—то масовий репертуар. А коли так, то треба вести і певну політику щодо цін, максимально знижуючи їх. Отже, 40-60 коп.—задорогувато.

Таким чином, приймаючи до уваги зазначені недоліки, бажаємо видавництву сумлінніше ставитися до тематичного підбору естрадного репертуару. Це також в рівній мірі стосується й композиторів, що належать до пролетарської муз. організації, а саме—Давиденко, Коваль.

П. Козицький.

В. С. **Косенко. 6 романсів.** ДВУ, Харків 1929 рік.

Цей автор характером своєї творчости стоїть дещо осторонь від сучасних українських композиторів. З походження українець, В. Косенко з дитячих літ був одірваний від батьківщини й виховувався спочатку в Варшаві, а тоді в Петрограді, закінчивши музичну освіту в Ленінградській консерваторії 1918 року. З одної сторони — одірваність від укр. муз. культури вплив академічних музичних кол, які проповідували „чисте мистецтво“, в яких формальна сторона творчости стояла на першому місці і які обслуговували або панівні верстви буржуазії або дрібно-буржуазну інтелігенцію, а з другої сторони—й саме походження з кол останньої—обумовили основні риси творчости В. Косенка першого періоду, до якого належать більшість рецензованих романсів: аполітичність, космополітизм музичного стилю й наявність доброї композиторської техніки.

В тематиці цих романсів—солодка „душещипательная“ лірика (застарілі поезії Толстого, Апухтіна, Стражева, Блока), а в музиці—наслідування музичному стилю руського композитора С. Рахманінова: округла, співуча, емоціональна мельодика, легка для виконання й сприймання, на тлі фортеп'янового супроводу, досить розробленої фактури.

Такої тематики й музики потребували широкі шари дрібно-буржуазної інтелігенції до і навіть чимало років після Жовтня, оскільки вони не могли зразу прийняти гасел Жовтня й копирсалися в особистих переживаннях.

Композитор лише 1922 року повертає на батьківщину й приєднується до нашого музично-громадського життя, вступаючи в члени волинської філії ВУТОРМ'у (це був період збирання всіх муз.-творчих сил), а 1926 р. вперше виступає в концерті останнього в Харкові. Після цього в творах Косенка появляється нова тематика, і в текстах романсів („На майдані“), і в самій музиці (використання української народньопісенної тематики). Взагалі останні роки є роками зрушення напрямку творчости й діяльности композитора: він подорожує з концертами по робітничому Донбасу (від „Укрфілу“), бере участь у музично-громадському житті й віддає сили на виховання нових музичних кадрів, перебуваючи нині професором Київського Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка.

Отже, дані романси (деякі написані вже з десять років тому) характеризують більше формальний бік, ніж настановлення творчости

В. Косенка, який дедалі більше приєднується до радянського музично-культурного процесу, і актуальні вони лиш для тих кол інтелігенції, на які розраховувалися. Виняток — останній романс „На майдані", якій можна зарахувати до нашої революційної муз. літератури і який добре приймає і робітнича авдиторія.

В першому романсі „Вони стояли мовчки" (слова Стражева) при гнучкій мельодичній фразі та плавній, соковитій гармонії недорозвинено пісенну форму: немає вокальної середини, замісць якої автор дає малопромовистий фортеп'яновий хід, а тоді кінчає романс короткою початковою вокальною фразою. Таким чином, замісць природньої романсової схеми періодів (А—Б—А) маємо щось подібне до А—нуль—половина А.

Дальший твір серії — щира, лагідна „Колискова" (слова Блока) — являє собою цілком вдале оформлення картинки з дитячого життя; мельодія надзвичайно вокальна та щира, недаром цю п'єсу обробив у велику поему для скрипки один з композиторів-початківців.

Третій романс „Коли б то ти могла" (слова О. Толстого) написано округло і по формі, і по мельодії. Патетичний рух акомпанименту нагадує рух романсу Чайковського на ті самі слова, але там ми бачимо ясний заклик (в яскравому строї ре-мажор), а в Косенка взято елегічний тон з глибоко-меланхолійною тональністю мі-бемоль-мінор. Однак, мабуть, обидва автори були праві в своєму підході до тексту. Можемо лише сказати, що сьогодні підхід Косенка не має, так би мовити, соціяльного грунту.

Четвертий романс „Співа зима" (слова Єсеніна) являє собою досить велике музичне полотно, але з рисами зовнішньої красивости при відсутности соціяльно-цінного змісту, — невже потрібні зараз пісні про промерзлих горобчиків?

П'ятий романс „Я ждав тебе" (слова Апухтіна) — цілком вдалий тим піднесенням, з яким висловлено пал кохання. Він витриманий по формі і красивий музикою, але тематика та настрій музики, як і в попередніх творах, не актуальні для сучасного слухача.

Всі розглянені п'ять романсів написано для високого голосу із зручним розподілом вокальних фраз (теситура) і з досить приступним фортеп'яновим супроводом. Щождо піднесеного шостого романсу „На майдані" (слова Тичини) для баса, то про нього ми вже писали на сторінках нашого журналу (№ 3-4—29 р.).

Юл. Побратимко

Хоргурток районного робітничого клюбу ім. Маркса в Харкові

Гурток існує вже чотири роки, але склад його дуже мінливий і навряд чи набереться два—три співаки, що співають від заснування гуртка. Щороку мінялися й керівники. Багато перешкоджає роботі гуртка й брак помешкання. Клюб бідний, піяніно лише одно і те — на сцені, а тому, коли вона занята виставами й доповідями, то репетиції пропадають. До тогож помешкання остільки холодне, що хористи замісць співати клацають зубами, а акомпаніятор примушений грати в рукавичках. Коли додати до цього, що в нас на Павлівці існує така своєрідна „сімейна дисципліна" — „одружився — не ходи в гурток", — яка вириває з наших рядів найдосвідченіших хористів, то оце в коротких словах — умови праці нашого гуртка.



Однак і в цих важких обставинах хоргурток добре виявив себе на загальноміському конкурсі самодіяльних гуртків минулого року, де одержав друге місце. Нині під керівництвом диригента т. Пашківського гурток цілком оформився в порядну музичну одиницю, вдосконаливши техніку та художність виконання. Особливо багато гурток проробив за останній рік. Почавши з масових пісень та народніх примітивів, він поступово перейшов до складніших творів сучасних революційних композиторів, а за останній час опанував і дечим з творів европейських клясиків („Поговір" — Россіні, „Мірошник" — Шуберта-Толстякова та „Цигани" — Шумана).

За останні два роки гурток виступав чимало й поза межами клюбу: у Будинку Освіти, Сельбуді, клюбі міліції, Школі Червоних Старшин та інш., а цього року виїздив і в село Нову Водолагу. Надалі гурток намічає провести низку виступів по харківських робклюбах в порядку обміну виступами з іншими хоргуртками.

Пересічний склад хоргуртка — 30 чоловіка, з яких майже всі робітники. Співає гурток поки що по слуху, але вже почав систематично вивчати нотну грамоту.

Нещеретний.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Т. Борданові. Пісні тов. К—ого зроблені для хору зручно, але автор взяв ті пісні, що їх для хору вже поклали інші автори. Для нашого журналу потрібні пісні на революційні тексти, пісні, які личить співати під час різних революційних свят, виробничі пісні тощо.

Щодо музшколи, то для того, щоби виявити доцільність її відкриття саме в селі, треба знати, що то за школа має бути, її навчальний плян, її місце в системі профосвіти, на яких слухачів (чи з вашого села, чи з цілого району) вона розрахована, чи є приміщення, чи є музичні інструменти, чи є кваліфіковані викладачі. Напишіть про це все, дамо нашу пораду. Думаємо, що краще б вам вибрати тип хору-студії, цебто організувати при хорові для хористів музичне навчання. В цій справі радимо звернутися за порадою до тов. Верьовки (Київ, 5 Музпрофшкола), який довгий час був завідувачем хору-студії ім. Леонтовича в Києві.

Тов. Лаврику. (хут. Лаврики на Полтавщині). З приводу вашого листа редакція повідомляє, що до музпрофшкіл беруть осіб віком від 15 до 18 років, так що дійсно поступити в музпрофшколу вам неможливо, як неможливо вступити й до музінституту, де вимагають спеціяльної підготовки. Отже, залишається вдатись до музкурсів або робітничих консерваторій, які є у Харкові, Києві й інш. містах, але це дасть вам не суто професійну, а лише загально-музичну освіту.

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Автор „Пісні продзвони", **Михайло Тіц**—сучасний композитор. Народився він 8/III (24/II) 1898 р. в Ленінграді; з 1913 р. проживає на Україні; 1924 р. закінчив Харківський Муз.-Драм. Інститут по клясах фортеп'янової гри й теорії композиції. Науку композиції проходив під кер. професорів Акимова, Рославца й Богатирьова, а також М'ясковського й Жиляєва, а науку ф.-п. гри—проф. Луценка. З 1924 р. М. Тіц викладає муз.-теоретичні дисципліни в Харк. муз. драм. ін-ті

З весни 1929 р обраний на члена правління й голову композиторської майстерні Харківської філії ВУТОРМ'у. Перевантаженість педагогічною роботою досі надто заважала композиторській праці, тому список творів невеликий: 2 сонати для ф.-п. (видані ГИЗ'ом) струний квартет, симфонічна поема, кілька романсів, низка ф.-п. п'єс, хори й ін. За останній час М. Тіц написав чимало масових революційних пісень, які ввійдуть до збірок, що їх готує до друку ВУТОРМ та друкує наш „Муз.-Мас".

2. Пісню на мішаний хор „Пале сонце" написав сучасний композитор **Олександр Дашевський** (нар. 1896 р.), що закінчив Харківський Муз. драм. ін-тут) по клясу теорії композиції у проф. Богатирьова), де й був залишений викладати муз.-теоретичні дисципліни на музкурсах при ін-ті. Зараз працює муз. керівником на Харк. радіо-станції. Член ініціятивної групи по створенню Асоц. Пролет. Муз. Укр., що оце недавно заклалася. Написано ним: 3 сонати для ф.-п., п'єсу для скрипки й ф.-п.; кілька романсів (видано один—„Сюнь-Янь"), кілька ф.-п. п'єс (видано з них „Фрагменти на укр. теми"). Нині працює головне в галузі вокальної музики, зокрема—масової пісні.

Пісню можна виконувати й двоголосним жіночим або чоловічим хором, тоді співається тільки верхній рядок (партії сопрана й альта).

3. Про автора „Баба"—**Леонида Лісовського** див. в „Увагах до нотних додатків" в № 3-4-29 р. „М.-М.".

4. Про автора „Увертюри на теми укр. нар. пісень" **Григорія Драненка** див. в № 7-8-29 р. „М.-М.".

В увертюрі використано такі пісні: „Та туман яром" (Andante, 1 стор.), „Ой, летіла горлиця" (Allegro nen troppo, 2 стор.) та „Ой, з-за лісу із за темного" Meno mosso, 4 стор.).

5. Піонерську пісню „Гей, дорогу вільний люд" написала муз. виховательна **Л. Ярошевська** (Київ), що закінчила Київський музично-драматичний ін-т ім. Лисенка.

ВІД РЕДАКЦІЇ

Автори „Листа до редакції", що його вміщено в № 9-му на 33 стор., повідомили редакцію про те, що вони помилково надіслали до редакції „М.-М." той примірник листа, який було виготовлено для надіслання до газети „Харьковский Пролетарий" (виходить руською мовою) і який з цих причин було написано по-руськи, Вищевказане повідомлення наша редакція одержала тоді, коли журнал був уже видрукований і зброшурований, і редакція „М.-М." не могла подати останній в перекладі українською мовою.

Ціна окремого №-ра—50 коп.

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ПРИЙМАЄ ПЕРЕДПЛАТУ

НА 1930 р. на

ГАЗЕТИ:

„РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“—Виходить тричі на тиждень. Орган ЦК КП(б)У. На рік—2 крб. 40 к., 6 міс. 1 крб. 20 к., 3 міс. 60 к., 1 міс. 20 к.

„ОБОРОНА“—(з безпл. додатком військової бібліотечки). Щотижнева військова газета. Об'єднаний орган ЦК КП(б)У, Політуправління УВО та Всеукрради ТСО-Авіяхему. На рік 1 крб. 20 к., 6 міс. 65 к., 3 міс. 35 к. Разом з газ. „РАД. СЕЛО“: На 1 рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., на 3 міс. 75 к.

ЖУРНАЛИ:

„КОЛЕКТИВІСТ УКРАЇНИ“—Двотижневий журнал. „Орган Всеукр. Союзу С. Г. Колоб'єднань. На рік 3 крб. 60 к., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 к.. 1 міс. 30 к.

„РАДЯНСЬКИЙ СЕЛЯНИН“—Двотижневий селянський сільсько-господарський журнал. На рік 3 крб., 50 к., на 6 міс. 1 крб. 85 коп. на 3 міс. 1 крб., 1 міс. 35 коп.

„СЕЛЯНКА УКРАЇНИ“—Двотижневий гром. пол. та літ. ілюстр. журнал. Орган ЦВ робітниць та сел. ЦК КП(б)У. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., 3 міс. 75 к., 1 міс. 25 коп.

„СЕЛЯНСЬКИЙ ЖУРНАЛ“—Ілюстрований гром. політ. та літературний двотижневик. На 1 рік 2 крб. 40 к., 6 міс. 1 крб. 20 к., на 3 міс. 60 к., 1 міс. 20 к.

„МОЛОДНЯК“—Літературно-мистецький та гром. політичн. місячник. Орган ЦК ЛКСМУ. На рік 4 крб., 6 міс. 2 крб., 3 міс, 1 крб. 10 к., 1 м. 40 к.

„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“—Журнал місячник художньої роботи на селі. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., 1 міс. 30 к.

„МУЗИКА МАСАМ“—Місячник масової музичної роботи. Орган НКО, к/в ВУРПС, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Рев. Музик. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 60 к., 3 міс. 85 к., 1 міс. 30 к.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“—Місячник АППВ, КП(б)У, ВУБ та Харківського Бюра СРСП. На рік 5 крб. 50 к., 6 міс. 3 крб., 3 міс. 1 крб. 50 к., 1 м. 50 к.

„РАДЯНСЬКИЙ КНИГАР“—Двотижневий журнал. Орган Всеукр. Ради З'їздів, Видавництв та Книготорговельних організацій. На 1 рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 к., 1 міс. 30 к.

ЗАОЧНІ СІЛЬСЬКО-ГОСПОДАРСЬКІ КУРСИ

Наркомзему, Укрколгоспу та Редакції газети „Радянське Село“.

ВІДКРИТО ЦИКЛИ: 1. Молочне господарство. 2. Зернове господарство. 3. Технічні культури. 4. Птахівництво. — Вимагайте проспекти з Видавництва „Радянське Село“

ВЕЛИКИЙ СЕЛЯНСЬКИЙ КАЛЕНДАР на 1930 р.

Ціна 50 коп. Для передплатників будь-якого видання „Рад. Села“ ціна 40 коп.

Річні та піврічні передплатники будь-якого з видань „Радянського Села“ можуть одержати Селянський Календар за ДОПЛАТУ ЛИШЕ 25 коп.

Передплату здавати пошті, листоношам, сільлистоношам або безпосередньо до головної контори: м. Харків. Пушкінська вул. ч. 24 „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

Укрголовліт № 18-жб. Держтрест. „Харполіграф“. Друга Друкарня ім. В. Блакитного. Зам. № 1153—1900.